COLECȚIA EMINESCIANA

eminesciana

EMINESCIANA

EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA • EMINESCIANA

EMINESCIANA

eminesciana

eminesciana

eminesciana

eminesciana

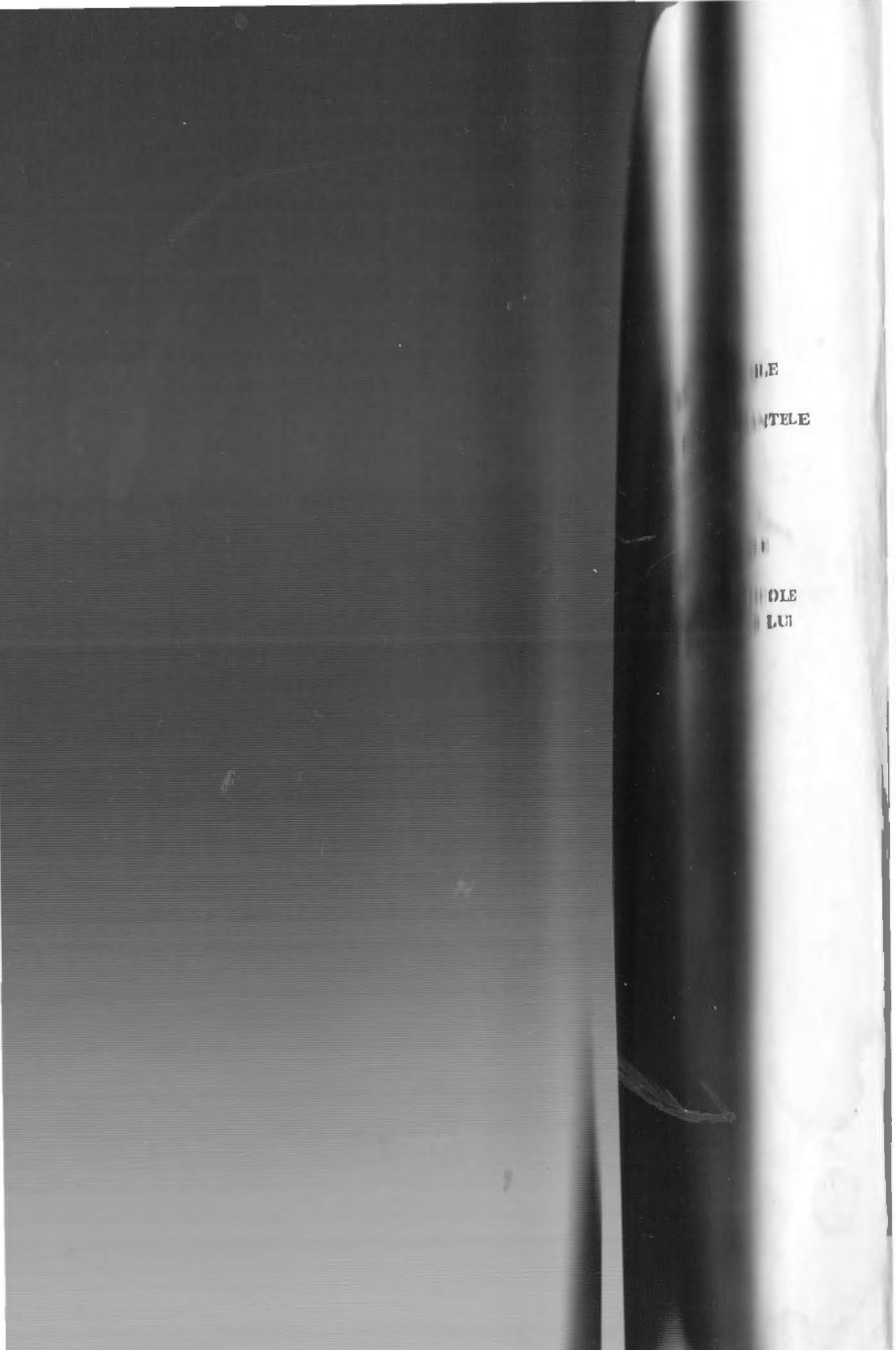
nesciana

eminesciana

eminesciana

Grigore Scorpan

M. EMINESCU



INTRODUCERE

Iaşii au avut destui cercetători pasionaţi ai poeziei lui M. Eminescu. Dintre ei cel mai de seamă e G. Ibrăileanu, care a crescut şi s-a format ca intelectual în epoca de adevărată veneraţie pentru Eminescu, dintre 1880 şi 1900. Ibrăileanu a fost, desigur, şi primul mare eminescolog român ; putem pretinde chiar că el a creat această ramură a istoriei literare româneşti care este eminescologia. Dar în curînd, Bucureştii, oraşul în care se găseau manuscrisele lui Eminescu, depuse de Titu Maiorescu la Biblioteca Academiei Române, au devenit centrul de studiere cel mai important a vieţii şi operei marelui poet. Generaţia de critici bucureşteni care s-a afirmat în deceniul de după primul război mondial, alcătuită din Tudor Vianu, G. Călinescu şi Perpessicius, a dat adevărata înfăţişare eminescologiei, aprofundînd cele publicate de Eminescu însuşi în revistele şi publicaţiile timpului, studiind şi publicînd manuscrisele mai importante ale lui Eminescu, dînd ediţiile cele mai bune ale operei sale. Iaşii au rămas, după Ibrăileanu, în această privinţă pe al doilea plan. Şi totuşi unii ieşeni au adus, în acelaşi timp cu Ibrăileanu sau după el, contribuţii de seamă la editarea şi la studiul operei lui Eminescu. Cercetătorul, astăzi puţin cunoscut, dar care făcuse unele descoperiri arhivistice remarcabile în domeniul istoriei literare româneşti, C. Botez (1877—1936), fost profesor secundar la Iaşi, prieten al lui Ibrăileanu şi colaborator al revistei Viaţa Românească, *a publicat prima ediţie critică a* Poeziilor *lui Eminescu, Bucureşti, 1933, în care, alături de textele din „Convorbiri literare" sau din alte publicaţii, apar şi variantele din manuscrise — ceea ce permitea studiul genezei poeziilor —, iar Grigore Gr. Scorpan (30 martie 1901 — 12 martie 1953) a aprofundat diferite probleme puse de editarea operei lui Eminescu şi de însăşi opera marelui poet şi a dat el însuşi o ediţie a poeziilor lui Eminescu.*

Grigore Scorpan s-a născut la Iaşi. Era fiul unui profesor de desen şi caligrafie de la şcolile secundare din Iaşi, Grigor Scorpan.

A făcut studiile primare și secundare în orașul natal. S-a înscris la Universitatea din Iași în 1920. A urmat cursurile secției de limba și literatura română, fiind coleg cu Petru Caraman, D. Gafițanu și alții, care s-au pasionat atunci de studiile de limba și literatura română. Deceniul de după primul război mondial era epoca de apoteoză a unor profesori ca Alexandru Philippide și G. Ibrăileanu. Acești savanți aveau nu numai preocuparea de a pregăti profesori secundari, ci țineau să transmită auditorilor lor din sălile de cursuri ale Universității și o concepție despre lume și viață. Grigore Gr. Scorpan a trăit și el în vraja lor și s-a pasionat și el de studiile care îi pasionau pe strălucitii săi profesori; iar pasiunea aceasta îl va stăpîni toată viața. Mai puțin dinamic decît alții, prea meticulos pentru a ajunge repede la idei generale, mereu stăpînit, se pare, de o timiditate care îl împiedica de a se prezenta la examenul de licență, el a acceptat în 1923 un post de bibliotecar în cadrul Bibliotecii Centrale a Universității din Iași. Pentru un iubitor al culturii și al cărții slujba aceasta trebuia să apară ca foarte potrivită. Așa se face că ani de zile Scorpan nu s-a mai gîndit să-și susțină examenul de licență. Dar munca de bibliotecar îl împiedica de la studii. În această perioadă el nu făcea decît să acumuleze idei și impresii de lectură și să mediteze asupra lor, fără să încerce a publica rezultatele muncii și meditațiilor sale. Cei care au fost studenți ai Universității din Iași pînă în 1931 și frecventau Biblioteca Centrală a Universității din Iași, instalată atunci acolo unde este acum Biblioteca Centrală a Școlii Politehnice „Gheorghe Asachi", își aduc aminte de un tînăr mic, subțire, slab, blond, uscățiv, care, la anumite ore, ieșea din biroul său, situat înspre aula de atunci a Universității, astăzi aula Politehnicii, și se îndrepta, cu vreo lărtie sau cu un dosar în mînă, spre biroul directorului Bibliotecii, filologul Giorge Pascu, care-l numise funcționar în această instituție. Scorpan era — sau cel puțin așa apărea la prima vedere — un om tăcut, modest, mulțumit de viața lui de bibliotecar. Nimic nu lăsa să se vadă că el nutrea alte gînduri, că funcția de bibliotecar nu era pentru dînsul decît un mijloc temporar de existență, în epoca grelei crize economice și financiare în care se zbătea atunci statul român. Dar Giorge Pascu îl prețuia pe Scorpan pentru posibilitățile sale de muncă științifică, deși era dezamăgit — o știu chiar dintr-o discuție cu Pascu — de faptul că acest om capabil nu se prezenta, după atîția ani de la absolvirea studiilor universitare, la examenul de licență. Totuși Scorpan a făcut în cele din urmă efortul

de voință salvator: el s-a hotărît să-și susțină examenul de licență. În vara anului 1933, Scorpan a obținut titlul de licențiat în filologie modernă al Facultății de litere și filozofie din Iași. Imediat după aceea Giorge Pascu l-a numit asistent la catedra de dialectologie română și istoria literaturii române vechi, pe care o deținea el însuși.

Gr. Gr. Scorpan s-a ocupat la început în aceeași măsură atît cu lingvistica românească și generală, cît și cu istoria literară românească. Ca lingvist, el a fost adeptul ideilor despre limba română și despre limbă în general ale lui Alexandru Philippide, iar ca istoric literar el a fost adeptul ideilor despre literatura română și literatură în general ale lui Ibrăileanu. În Gr. Gr. Scorpan se unește școala lingvistică a lui Alexandru Philippide cu școala de istorie literară a lui G. Ibrăileanu. Deallfel putem spune că toți elevii de seamă ai lui Philippide, care au activat în domeniul lingvisticii, au ilustrat în același timp și școala de cercetare creată de Ibrăileanu, căci toți s-au ocupat și de probleme de istorie literară românească sau de probleme ale istoriei limbii literare românești și au dus mai departe ideile marelui critic și istoric literar moldovean. Însuși autorul acestor pagini trebuie socotit ca făcînd parte, în ce privește munca sa în domeniul istoriei limbii literare, din școala lui Ibrăileanu, ilustrată în acest domeniu și de Iorgu Iordan. Gr. Gr. Scorpan va împrumuta de la G. Ibrăileanu preocuparea pentru munca de editare a operei unor scriitori ca M. Eminescu și Ion Creangă și ideile de bază privind opera acestor scriitori, ca și a tuturor scriitorilor români din secolul trecut. Se știe că, între 1927 și 1929, Ibrăileanu a publicat în „Viața românească" cele trei articole fundamentale ale sale privind opera și edițiile poeziilor lui Eminescu, intitulate Edițiile poeziilor lui Eminescu, iar în 1929 Ibrăileanu ne-a dat prima ediție corectă a poeziilor lui Eminescu, prima ediție în care s-au înlăturat greșeli de tipar și modificările făcute de Maiorescu în textul lui Eminescu, prima ediție în care s-a respectat textul din „Convorbiri literare", atunci cînd acesta nu fusese modificat de Eminescu însuși. În special aceste articole ale lui Ibrăileanu și amintita ediție a Poeziilor lui Eminescu, publicată de C. Botez, îl vor determina pe Scorpan să se ocupe și el amănunțit de aceste lucruri. În paginile ce urmează atenția noastră va fi reținută numai de studiile lui Scorpan privind opera lui Eminescu și de editarea Poeziilor lui Eminescu de către Scorpan. Totuși, înainte de a studia această activitate a sa, este necesar să spunem

cîteva cuvinte despre concepția lui Scorpan privind limba și literatura și despre metoda sa de cercetare a limbii și literaturii.

Gr. Gr. Scorpan a fost o minte iscoditoare, pe care lingvistica și istoria literară din vremea sa nu-l mulțumeau. El și-a dat seama de faptul că lingvistica vremii sale nu reușise să explice limba unui scriitor, unui popor, unei ramuri a poporului, prin sufletul acelui scriitor, acelui popor, acelei ramuri a poporului respectiv și a căutat să explice particularitățile limbii scriitorilor români mai importanți și particularitățile limbii poporului român din diferitele provincii. Așadar Scorpan, ca și alți lingviști de pînă atunci, printre care în primul rînd trebuie pomeniți R. Meringer și Ernst Lewy, pe care însă el nu i-a citit, a mers pe o cale nouă în lingvistică ; și meritul lui Scorpan e cu atît mai mare cu cît el a pornit pe acest drum independent de cei doi lingviști germani care erau destul de în vîrstă pe vremea aceea. Scorpan nu putea deci fi, în domeniul lingvisticii, un reprezentant al direcției inițiate de neogramatici — învățații care, de la 1876 la 1900, au revoluționat lingvistica, introducînd rigoarea științifică în această știință, dar care n-au considerat limba și ca o expresie a sufletului omenesc și specificul fonetic al unei limbi ca expresia organelor articulatorii ale oamenilor. Întocmai ca și profesorul său, Alexandru Philippide, Scorpan a căutat să vadă cum limbajul exprimă specificul spiritual al unui individ sau al unei colectivități ; dar pe cînd Philippide explica numai sintaxa și stilul prin suflet, sistemul fonetic al unei limbi fiind după el expresia organelor articulatorii ale poporului care vorbește acea limbă, Scorpan a crezut că poate explica anumite aspecte ale sistemului fonetic al limbilor prin temperamentul popoarelor care vorbesc acele limbi. Este extrem de important în această privință articolul său Graiul moldovenesc. Tendințe fonetice. Expresivitate, *tipărit în „Buletinul Institutului de filologie română « Alexandru Philippide »", XI—XII, 1944—1945, p. 421—471, în care dezvoltă cu toată argumentarea necesară această concepție, ce apare și în alte articole ale sale, scrise anterior. Astfel el susține pe drept că sunete ca spirantele* **ŝ** *și* **ẑ** *din pronunția moldovenească a cuvintelor ca cer, cine, ger, etc., exprimă caracterul mai blînd sau contemplativ al moldovenilor, pe cînd africatele* **c̆** *și* **ğ** *din pronunția munteneacă a acelorași cuvinte exprimă caracterul mai ferm sau mai activ al muntenilor. Scorpan a mers și mai departe cu analizele sale și a susținut că nu numai formele rezultate prin evoluția fonetică a limbii, dar și formele rezultate prin analogie, ca mold.*

tăiet, munt. tăiat, sînt expresia unor stări sufletești temperamentale care caracterizează cele două ramuri ale poporului român ; căci numai aceste stări sufletești temperamentale ar explica de ce moldovenii au generalizat sunetul **e**, *iar muntenii au generalizat sunetul* **a**. *Și atunci faptul că un scriitor recurge cîteodată la forme dialectale, care nu-s numaidecît impuse de rimă sau ritm, dovedește pentru Scorpan că poetul respectiv urmărea să creeze și o atmosferă sufletească în conformitate cu temperamentul său sau cu tema poeziei, blîndețea mergînd cu intimitatea, iar fermitatea cu solemnitatea. Scorpan a adus în această privință o valoroasă contribuție la lămurirea problemelor privind geneza sistemelor fonetice (sau fonologice), problemă care și astăzi este complet nelămurită, din cauză că lingviștii structuraliști nesocotesc cu totul explicațiile prin organele articulatorii și prin temperament. Din nefericire concepțiile lui Scorpan nu sînt cunoscute nici chiar lingviștilor români, ca să nu mai vorbim de cei din alte țări. Aceste teorii ale lui Scorpan sînt aspecte ale unei stilistici fonetice (sau fonologice), nepracticate încă nici de lingviștii români, nici de cei străini.*

Scorpan nu s-a limitat să studieze aspectele fonetice și morfologice ale limbii scriitorilor ; el a studiat și lexicul specific lor și a fost preocupat și cu această ocazie de explicarea lexicului prin sufletul scriitorilor, prin specificul reprezentărilor artistice ale acestor scriitori. Astfel a ajuns el să formuleze teoria lexicului dominant al unui scriitor sau al unei opere, adică a lexicului care apare frecvent la un scriitor și este ca și o obsesie a lui. Avem și în acest caz a face cu o cercetare stilistică, de astă dată însă cu o stilistică lexicală, în genere neglijată pînă pe vremea lui Scorpan și reluată în deceniile de după cel de-al doilea război mondial de o serie de cercetători francezi pe baze statistice. Ideea lui Scorpan despre lexicul dominant al unui scriitor și-a găsit o puternică aplicare în studiul său intitulat Elemente eminesciene în poezia lui Al. Vlahuță, *Iași, 1937, 209 p., în care el discută lexicul eminescian din opera poetică a lui Vlahuță. Cu această lucrare Scorpan a obținut titlul de doctor în litere și filozofie, în toamna anului 1940.*

În calitate de asistent la catedra de dialectologie română și istoria literaturii române vechi, Scorpan a trebuit să se ocupe și de literatura română veche, de care el era probabil mai puțin pasionat. În epoca celui de-al doilea război mondial și după aceea, el a elaborat o serie de studii de istoria literaturii române vechi. Începînd din

toamna anului 1948 a funcționat la catedra de Istoria literaturii române în calitate de conferențiar, iar la 1 octombrie 1951 a fost încadrat conferențiar la catedra de Limba română.

Contribuția lui Gr. Gr. Scorpan la lămurirea problemelor pe care le pune opera poetică a lui Eminescu și editarea ei este prețioasă. Studiile cercetătorului ieșean despre poezia lui Eminescu și limba ei au rezultat atît din aplicarea ideilor lui despre limbaj în general la limba și poezia lui Eminescu, cît și din examinarea variantelor poeziilor lui Eminescu și din meditarea profundă asupra actului de creație eminescian. Atenția lui Scorpan s-a îndreptat de la început atît asupra limbii lui Eminescu, cît și asupra fondului operei marelui poet.

În capul seriei de studii ale lui Scorpan, consacrate lui Eminescu, stă articolul Edițiile lui Eminescu, „Revista critică", IX, 1935, nr. 1, p. 1—27, apărut și în extras, în același an, 27 p. Comparînd textele din ediția Maiorescu a Poeziilor lui Eminescu cu cele din „Convorbiri literare", Scorpan ajunge la concluzia, extrem de interesantă, că ediția Maiorescu prezintă, în ce privește poeziile apărute întîi în revista „Convorbiri literare", un text inferior celui din această revistă: în ea se găsesc greșeli de tipar, omisiuni de versuri și schimbări făcute de altcineva decît Eminescu. Se arată fie cu ajutorul variantelor, fie cu argumente logice, invocate de obicei de Ibrăileanu, că variantele din „Convorbiri literare" sînt cele autentice. Deși autorul n-o spune, articolul are meritul de a justifica opțiunile lui Ibrăileanu pentru textele din „Convorbiri", cînd acesta a pregătit ediția sa, apărută în 1929. În același timp Scorpan corectează și unele erori din alte ediții. Autorul nu ia în discuție toate formele în litigiu. Scorpan mai susține apoi că Eminescu n-a abandonat complet poeziile publicate și că tot se mai ocupa de perfectarea lor.

Al doilea studiu al lui Gr. Scorpan privind opera lui Eminescu se intitulează Valoarea simbolică a poemei „Luceafărul", „Revista critică", X, 1936, nr. 2—3, p. 75—120, și în extras, același an, 46 p. Ținînd seama de studiile anterioare ale lui G. Ibrăileanu, C. Papacostea, D. Caracostea, T. Vianu, G. Călinescu și ale altora, examinînd și variantele și căutînd să descopere intențiile finale ale poetului, Scorpan respinge pe drept interpretarea dată de T. Vianu, Poezia lui Eminescu, București, fără dată, și Iulian Jura, Mitul în poezia lui Eminescu, Paris, 1933, că Luceafărul ar fi Pluton sau Saturn, și menține explicația care îl identifică cu un element al dreptății din

lumea de ființe eterne. Studiul cuprinde și multe contribuții de amănunt privind poemul Luceafărul.

Scorpan a publicat după aceea articolul Forme dialectale în poezia lui Eminescu, în „Buletinul Institutului de filologie română «Alexandru Philippide»", III, 1936, p. 117—137, și apărut și în extras, Iași, 1937, 21 p. În acest studiu Scorpan caută justificarea fonetismelor și formelor gramaticale moldovenești din opera lui Eminescu și, după părerea noastră, o găsește: limba literară românească încă nu era fixată; formele moldovenești apăreau încă în operele multor scriitori și ele sînt întrebuințate și de Eminescu, fie pentru că erau pronunțiile sale, fie pentru că poetul avea nevoie de ele la rimă. Eminescu evită cîteodată formele muntenești ca speriat, împrăștiat (în Călin, *avem* spăriet, spărietă; împrăștiet *apare* în Povestea teiului *dar* împrăștiată *apare în* Afară-i toamnă *etc.*). Eminescu renunță la formele acceptate de limba literară, pentru că voia să evite crearea impresiei unei atmosfere de solemnitate și să dea tocmai pe cea de familiaritate. Avem a face în acest articol și cu prima încercare serioasă de a stabili pronunția din Eminescu. Pe de altă parte, coborîm în laboratorul muncii poetice a marelui poet, cum făcuse și Ibrăileanu în studiul său Eminescu. Note asupra versului, studiu neînțeles din nefericire nici pînă astăzi de mulți dintre criticii și istoricii noștri literari.

În articolul Un leit-motiv al poeziei lui Eminescu: umbra, apărut în revista „Arhiva", XLIII, nr. 1—2, 1936, p. 12—21, Scorpan discută unul din termenii dominanți ai poeziei lui Eminescu, și imaginea poetică care e la baza lui.

În studiul Eminescu și Alecsandri, Critica unei metode comparative („Revista critică", XI, 1937, nr. 1, p. 1—15, și în extras, 15 p.), Scorpan ia poziție față de lucrarea poetului și criticului literar I. M. Rașcu, Eminescu și Alecsandri, București, 1936. În această operă, I. M. Rașcu, fost și el elev al lui Ibrăileanu, dar devenit, deja de pe vremea studiilor universitare, adept al simbolismului și admirator al lui Ovid Densusianu, critica pe un alt elev al lui Ibrăileanu, harnicul profesor secundar din Iași, Radu Manoliu, care, în lucrarea Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu, „Preocupări literare", 1936, nr. 4 și 5, înregistrase ceea ce el considera în poezia lui Eminescu drept reminiscențe din operele poeților români anteriori. Rașcu susținea că ceea ce, în unele poezii, păreau reminiscențe, deci influențe ale poeților anteriori asupra lui Eminescu,

erau simple coincidențe. Scorpan face lui Rașcu aceleași obiecții pentru unele din presupusele influențe ale lui Alecsandri asupra lui Eminescu. Argumentarea lui Scorpan este nuanțată și de tot interesul: el arată că aceleași imagini, aceiași termeni exprimau la cei doi poeți concepții poetice deosebite și prezintă modalități deosebite ale realizării artistice. Însă, după părerea mea, aceasta nu exclude influența scriitorilor anteriori asupra lui Eminescu. Este sigur că Eminescu a cunoscut perfect poezia românească anterioară și că el a găsit în ea pasaje, imagini, cuvinte care-i plăceau. Cercetările ulterioare au descoperit pasaje întregi în opera poetică a lui Alecsandri care par scrise de Eminescu. Însuși Scorpan admite că noi găsim eminescianisme în opera poeților anteriori lui Eminescu. Timbrul eminescian al acestor fragmente din operele anterioare lui și eminescianismele din poeții anteriori au fost remarcate desigur de Eminescu, care și-a propus să dea poeziilor sale mai ales această tonalitate. Că, în această preluare, elementele împrumutate de la poeții anteriori au căpătat alte semnificații este neîndoios. De aceea chiar atunci cînd avem a face cu locuri comune, prilejuite de realitatea zilnică cu care se întîlnește oricine, ca de exemplu masa de brad și focul care pîlpîie în sobă, nu e sigur că avem, în opera celor doi poeți, o simplă coincidență, ci putem avea o reminiscență a lui Eminescu, o reluare chiar conștientă de către el a versurilor lui Alecsandri, reluare de care Eminescu nu avea motive să se ferească, pentru că elementele reluate erau integrate altfel în imaginea totală a poeziei. Și vom da în genere dreptate lui Scorpan să susțină că chemarea Luceafărului adresată fetei de împărat, de a veni în lumea lui, nu poate fi socotită ca avîndu-și originea în strofa din Mărioara Florioara: „*Dalb luceafăr aurel, Militel și gingășel, Uită cerul pentru mine, Să uit lumea pentru tine*". Dar compararea unei ființe umane deosebite cu un luceafăr, întrebuințarea cuvîntului luceafăr pentru a denumi o asemenea ființă, a putut avea punctul său de plecare în versurile lui Alecsandri, cu atît mai mult cu cît în limbile de mare circulație ca franceza și germana cuvintele care denumesc luceafărul, étoile du berger și Abendstern, nu puteau căpăta o asemenea funcție poetică, din cauză că-s sintagme sau cuvinte compuse. În acest articol apare și o aplicare a principiului stabilit de Scorpan, al termenilor dominanți din opera unui scriitor, termeni care stau în legătură cu reprezentările dominante ale acelui scriitor; Scorpan discută acolo termeni dominanți din opera

poetică a lui Eminescu, precum sînt blînd și dulce, dintre care însă numai al doilea este frecvent și la Alecsandri.

În articolul Vocabularul poeziei lui Eminescu, Puncte de orientare, „*Însemnări ieșene*", *Anul III, nr. 7, 1938, p. 65—71, apărut și în extras, Iași, 1938, 15 p.*), Scorpan notează cîteva din constatările sale, foarte interesante, în legătură cu limba lui Eminescu, și care ar putea fi continuate. Nu e vorba numai de cuvinte specifice poetului, ca boiu pentru trup, ci și de sensuri sau nuanțe de sens pe care le dă el cuvintelor, de alegerea unor cuvinte atunci cînd avem mai multe sinonime, de respectarea valorilor obișnuite ale unor sinonime ca timp și vreme. Se iau în considerare, pentru lămurirea acestor probleme, și variantele din manuscrisele lui Eminescu și se face constatarea că Eminescu înlătura neologismele din variantele mai vechi, punînd în loc cuvinte străvechi (astfel eternitate e înlocuit cu veșnicie).

În articolul Eminescu și problema vocabularului, *apărut în „Revista critică", XIII, 1939, p. 66—80*, susține, aducînd în sprijinul său și variantele poeziilor lui Eminescu, că poetul și-a lămurit problemele pe care le puneau pentru limba română neologismele, latinismele, arhaismele și moldovenismele, deja pe vremea cînd urma cursurile Universității din Viena.

Studiul Mortua est și Melancolie în lumina variantelor, *în „Revista critică", XIV, 1940, nr. 2—3, p. 152—158*, aduce unele corectări și completări celor spuse de L. Gáldi în articolul cu același titlu, tipărit în masivul volum închinat lui Eminescu, care constituie numerele 6—9 ale revistei „Convorbiri literare", anul LXXII, 1939, Comemorarea lui Mihai Eminescu, *p. 1233—1248*.

Era firesc ca Scorpan, care avea o formație de lingvist, să continue a se ocupa de valorile semantice pe care le prezentau sinonimele în poezia lui Eminescu; studiile sale de acest gen au fost începute, cum s-a văzut, în 1938; chiar studiul său despre formele dialectale din poezia lui Eminescu, din 1936, intră în această categorie concepută larg, căci acolo este vorba de „sinonimele" dialectale. Această tematică oferea o recoltă bogată de rezultate; căci urma să se stabilească sensurile curente ale sinonimelor și să se vadă întrucît Eminescu și le-a însușit sau a potențat aceste sensuri și întrucît sinonimele utilizate sînt, în cutare împrejurări, cele mai indicate. Dar această tematică expune pe cercetător și la unele primejdii: cercetătorul este ispitit să considere întrebuințarea unei variante sau alta drept cea

mai indicată și sub aspect semantic, cînd, poate, apariția ei se explică prin simple rațiuni metrice sau este pur și simplu întîmplătoare. Scorpan discută astfel de probleme în studiile: Terminii amor — dragoste — iubire în vocabularul eminescian, „Cetatea Moldovei", Anul II, nr. 7, 1 aprilie 1941, p. 13—23, Cadre de izolare în poezia lui Eminescu, ibid., nr. 8, 1 mai 1941, p. 191—206, și Din vocabularul eminescian: expresia chemării, ibid., Anul II, vol. III, nr. 13, 1 octombrie 1941, p. 48—52. Scorpan ne dă, cu această ocazie, analize subtile, interesante atît pentru lingvist, cît și pentru istoricul literar; dar, poate, cîteodată greșește, căutînd explicații prin viziunea poetică și pentru fapte de limbă a căror apariție în poezia eminesciană se explică altfel. Odată cu stabilirea sensului unor cuvinte în limbajul comun și în opera lui Eminescu el se ocupă cîteodată și de conceptele respective la Eminescu, ca de exemplu în studiul prim, citat chiar acum mai sus. Studiul care a fost tipărit imediat după aceea și care s-ar fi putut intitula mai potrivit: Elemente de izolare, Spațiul de izolare în poezia lui Eminescu, urmărește în primul rînd să studieze retragerea lui Eminescu în locuința sa, în intimitatea camerei sale, cu ființele care îi erau dragi.

Odată cu aceste articole, Scorpan a redactat și altul privind izvoarele creației eminesciene: Tabloul fetei de împărat din Călin; Pretinse influențe franceze, publicat în „Cetatea Moldovei", Anul II, vol. III, nr. 15, 1 decembrie 1941, p. 234—261. În acest articol el ia poziție împotriva opiniei exprimate de I. Șiadbei, Influențe franceze în poezia lui Eminescu, „Viața românească", vol. LXIII, 1925, care a susținut că tabloul fetei de împărat care doarme, din Călin, este împrumutat din poezia lui Th. de Banville, La femme ou roses, și a celei exprimate de I. M. Rașcu, Eminescu și Lamartine, „Îndreptar", 1930, nr. 11 (reprodus apoi în „Convorbiri literare", București, 1937, p. 144 și urm.), după care versurile în discuție ar fi inspirate și din poeziile lui Lamartine, La chute d'un ange și Le dernier chant de Childe Harold, mai ales că cei doi cercetători descopereau și cîteva imagini comune. Probabil că opoziția lui Scorpan nu este justificată; Eminescu a cunoscut, desigur, și pe cei mai mari poeți ai epocii sale; de altfel în poezie contează și maniera de a trata, ca și faptul că se reface imaginea cu elementele altei limbi; de altfel însuși Scorpan, conform procedeului caracteristic lui, arată și deosebirile dintre textul lui Eminescu și textele celor doi poeți francezi. Sînt însă în mod sigur eronate aprecierile făcute de Scorpan la încep-

putul acestui articol, după care sursele culturii lui Eminescu, presupuse de cei ce au studiat opera poetului, nu puteau fi cunoscute de un singur om, fie el chiar Eminescu. Eminescu a fost un intelectual foarte harnic și s-a informat adesea temeinic în cele mai variate domenii (cercetările ulterioare au arătat-o din plin). De aceea ne apare și mai eronată afirmația că, dacă Eminescu ar apărea „ca un titan al culturii noastre", opera sa poetică va avea caracterul fragmentar al unui mozaic inform, alcătuit din rămășițele disparate, culese de pe toate meleagurile literaturilor străine. Niciodată cultura n-a primejduit poezia unui poet. Scorpan avea teama că nu va mai rămîne nici un vers al poetului care să nu fie raportat la altul al unui poet străin. Sîntem siguri că nu se va ajunge vreodată la asta; și că, dacă se vor face cercetări comparative de acest soi, se va recunoaște adesea ceea ce este paralelism de ceea ce este influență.

O nouă problemă începe să-l preocupe pe Scorpan în timpul apariției acestor articole: prezența peisajului ieșean și bucureștean în opera poetică a lui Eminescu. Rezultatele acestor cercetări sînt cuprinse în două articole: Pe aceeași ulicioară, apărut în revista „Cetatea Moldovei", anul II, 1941, nr. 6, 9, februarie 1941, p. 133—137, și Iașii în creația eminesciană, „Luminătorii", VI, nr. 6, iunie 1942, p. 306—311. Autorul afirmă pe drept că în poezia Pe aceeași ulicioară și în nuvela Sărmanul Dionis, apar străzile Iașilor patriarhali, de pe vremuri, cu case ascunse în grădini, cu ferestre care se văd printre crengi, și că în poeziile scrise la București, ca în Pe lîngă plopii fără soț, apar străzi cu mai puțină vegetație, caracteristice orașelor moderne. Nu cred însă că firîitul greierilor, pe care Scorpan îl crede, în ultimul articol citat, caracteristic numai Iașilor, nu caracteriza și Bucureștii de la 1877—1883. Foarte probabil, Bucureștii erau atunci la periferie tot așa de patriarhali ca și Iașii.

Scorpan reia studiile asupra tematicii, deci asupra conținutului, în articolul, intitulat Variații pe aceeași temă în idila eminesciană, apărut în revista „Luminătorii", Iași, ianuarie—martie 1943, și în extras. El studiază geneza și întrepătrunderile poeziilor idilice ale lui Eminescu publicate în „Convorbiri literare" între 1876 și 1883, Călin, Crăiasa din povești, Lacul, Dorința, Floare albastră, Făt-Frumos din tei, Povestea teiului, Povestea codrului, ● rămîi, și Lasă-ți lumea ta uitată, în care „revin aceleași motive", și ajunge la concluzia că ele sînt „variații pe aceeași temă".

În cele din urmă, Scorpan a dat o nouă ediție a Poeziilor *lui Eminescu, Iași, 1943, splendid, deși cam prea negru, ilustrată cu gravuri de Th. Kiriacoff-Suruceanu. Studiul introductiv, nevoind să repete unele din articolele despre edițiile poeziilor lui Eminescu și despre limba lui, publicate anterior de Scorpan, este mai puțin interesant. Dar textul stabilit de Scorpan aduce noi îmbunătățiri față de cel din ediția Ibrăileanu, ca și față de cel din ediția apărută la București în 1938, a lui G. Călinescu, mai toate sugerate de articolul lui I. E. Torouțiu,* Ediții critice Eminescu, *în „Convorbiri literare", LXXIV, 1941, p. 100—116, 240—250, 371—386, 516—530, 660—681, 881—897, 1104—1120, 1423—1429. Unele din aceste modificări au fost acceptate pe drept de edițiile ulterioare, ca acelea ale lui Perpessicius și aceea a lui D. Murărașu, în trei volume, București, I, 1970, II, 1970, III, 1972.*

Firește, în aceste studii ca și în comentariul ediției găsim și unele erori. Astfel, în comentariul ediției, p. 266, Scorpan, luîndu-se după Torouțiu, M. Eminescu, ibid., *p. 670—671, care a stabilit că în versul 25 din* Epigonii, *textul din „Convorbiri literare" sună* Bolliac cîntă iobagiul ș-a lui lanțuri de aramă, *avem* iobagiul, *iar nu* iobagul, *reproduce comentariul fals al lui Torouțiu ,conform căruia am avea a face cu cuvîntul* iobagiu, *„stare de iobăgie", „iobăgie", „sclavaj", „martiraj", „martiriu", cînd de fapt forma* iobagiu *este vechiul singular al cuvîntului* iobag, *provenit din ung.* jobágy *prin schimbarea regulată a ung.* gy în ğ *(însuși C. Botez credea că avem a face cu o greșeală de tipar din „Convorbiri literare").*

Moartea prematură, care ar fi putut fi evitată, dacă s-ar fi identificat din timp boala de care suferea Scorpan, a împiedicat ca frumosul început de activitate, al cercetătorului ieșean, în domeniul eminescologiei, să continue. În felul acesta, Iașii au fost lipsiți de un eminescolog de valoare, care ar fi făcut cinste țării întregi.

G. Ivănescu

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față încearcă repunerea în circulație a interesantelor analize eminesciene datorate unuia dintre avizații filologi și literați ieșeni din ultimii patruzeci de ani: Grigore Scorpan.

Preocupat la modul serios și constant de interpretarea, în general, a fenomenului literar în strînsă interdependență cu cel lingvistic și, analizînd din acest unghi și creația marilor noștri clasici, Scorpan își concretizează cercetările literare, filologice și lingvistice atît în presa literară a deceniilor patru și cinci, mai ales, cît și în cadrul activității sale didactice de la Facultatea de litere, îmbinînd rigoarea istoricului literar autentic cu observațiile subtile și construcțiile inteligente ale criticului, dublat, rara avis de acribia și cunoștințele solide ale lingvistului.

Valoarea numeroaselor sale studii, articole și note dedicate creației eminesciene, risipite prin revistele Iașului din acea vreme, ne-a încurajat în întreprinderea unor investigații la Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu" din Iași, Biblioteca Facultății de filologie a Universității „Al. I. Cuza", Arhivele statului din Iași, colegi sau prieteni ai autorului, mai puțin rude, în vederea detectării și reunirii lor într-un volum.

Tinzînd, în întreprinderea noastră, spre exhaustivitate, s-ar putea, totuși, să avem surpriza semnalării unui articol neinclus în această carte, căci în cercetările efectuate, am întîlnit uneori și situații regretabile, cînd în fondul bibliotecii consultate nu existau toate numerele din revista căutată. De aceea menționăm că involuntarele omisiuni le dorim reparate într-o eventuală ediție integrală a operei lui Scorpan.

Plecînd de la situația reală, adică aceea a inexistenței vreunui proiect de sumar rămas de la Grigore Scorpan, și de la convingerea noastră că soluția adecvată în cazul unui autor care nu a reușit, dintr-un motiv sau altul, să revină asupra propriei opere, este prezentarea în ordine cronologică, am așezat materialul acestei ediții în această manieră. Ordinea cronologică mai prezintă avantajul că facilitează urmărirea reflectării în operă a evoluției ideatice a scriitorului respectiv.

Transcrierea textelor lui Scorpan a fost făcută după normele ortografiei actuale. Am păstrat în toate textele, acolo unde apăreau, acele variante lexicale, acele fonetisme populare (moldovenești) împreună cu toate formele caracteristice scrisului lui Grigore Scor-

pan: *greşală, celi, celilor, către, samă, sară, a rădica, răce, reiesă, naturaleţă, frumuseţă, tinereţă, delicateţă, mulţămi, mulţămirea, mulţămit, mulţămitoare, blăstăm, blăstăma, falşifica, falşă, complect, moldovan, ieşană, şubt, strîns, trimes, trimesă, trimeşi, îndămînă* etc. Au fost păstrate dubletele: *înţăles-înţeles, termin-termen, imaginăimagine, prietin-prieten, acelaş-acelaşi, iarăş-iarăşi, însuş-însuşi, aceeaş-aceeaşi, pănă-pînă, întăi-întîi, întăia-întîia, tărziu-tîrziu, însamnă-înseamnă* etc. Litera s a fost înlocuită cu z în cuvinte ca: *deslegare, desacord, ipostase, desamăgi, desvălui, sbor, sburător, sloată, sbucium, transacţie, ilusoriu, desnădejde, grandiositate, cesura, smulgere, desgropală, sensatie, poesii, sensuală, sensorială, recensie, isvor, isvorîtă* etc. Litera z a fost înlocuită cu s în cuvintele: *mirezmei, peizaj, excluziv, excluzivitate, excluzivist* etc. Am respectat formele moldoveneşti folosite de autor: *crevat* (pt. crivat) şi *etac* (pt. iatac). De asemenea, nu am renunţat la formele: *filosofia, filosof* etc. Din cuvinte ca: *bătaiu, boiu, leiu, întăiu, vechiu, maiu* ş. a. a fost suprimat *u* final. Greşelile de tipar au fost corectate tacit, iar parantezele drepte şi rotunde folosite de autor în mod alternativ în situaţii identice au fost redate printr-o singură formă — ( ).

Notele noastre (care poartă menţiunea *n. ed.*) au fost intercalate printre cele aparţinînd autorului ieşean care au fost marcate cu cifre arabe.

În *Addenda* am inclus două fragmente din studii referitoare la alte probleme, dar, în care, la un moment dat, Grigore Scorpan se referă la creaţia eminesciană, *Un poet eminescian uitat: Ioan Popovici Bănăţeanul*, extras din „Revista critică", Iaşi, 1938, p. 19—20 şi *Graiul moldovenesc. Tendinţe fonetice. Expresivitate*, apărut în „Buletinul Institutului de filologie română «Alexandru Philippide»", vol. XI—XII (1944—1945) p. 446—458, precum şi *Introducerea* la ediţia îngrijită de Gr. Scorpan, M. Eminescu, *Poezii*, cu 20 de gravuri originale de Th. Kiriacoff-Suruceanu, Iaşi, Ed. „Cartea Moldovei", 1943, p. I—XVI.

Această ediţie, care poartă un titlu propus de noi, consacrată numai scrierilor lui Gr. Scorpan despre Eminescu, nu este decît o restituţie parţială a operei filologice, lingvistice şi critice a unui original reprezentant al posterităţii lui G. Ibrăileanu şi Al. Philippide la Iaşi, şi o vedem numai ca un prim pas al acelei retipăriri de care vorbeam şi care să nu omită studii şi articole ca: *Ediţiile lui Creangă, Limba lui Creangă. Răspuns d-lui Graur, Poezia erotică a lui Alecsandri, Elemente eminesciene în poezia lui Al. Vlahuţă, Aspecte din lirica lui Şt. O. Iosif, Valori permanente în poezia lui Goga, Un poet eminescian uitat: Ioan Popovici Bănăţeanul, Moldovenismul lui Caragiale, Graiul Moldovenesc. Tendinţe fonetice. Expresivitate, Semnificaţia socială a comediilor lui Caragiale.*

V. A.

STUDII ŞI ARTICOLE

EDIȚIILE LUI EMINESCU

După atîția ani de la moartea lui Eminescu, nu s-a putut încă lămuri pe deplin care anume texte publicate sau variante din manuscrise se apropie mai mult de redacția definitivă, așa cum ar fi vrut poetul să o dеie, dacă ar fi avut fericirea să revadă poeziile deja publicate în „Convorbiri literare" și în prima ediție îngrijită de Maiorescu, și dacă ar fi putut să-și supravegheze el însuș tipărirea volumului, scutindu-l astfel de numeroasele lecturi eronate și greșeli de tipar care se găsesc astăzi în volumele scoase de alții.

Evident că, de la textul „Convorbirilor literare" și a ediției Maiorescu pănă astăzi, criticii literari au căutat, după priceperea fiecăruia, să îndrepte unele greșeli. Dar chiar emendațiile fericite nu s-au bucurat de toată atenția din partea editorilor. În momentul de față edițiile cele mai răspîndite sînt și cele mai eronate.

Munca pentru reconstituirea textului ar fi mult ușurată dacă „Convorbirile literare" ar fi respectat în totul voința lui Eminescu.

La începutul activității sale poetice, cînd colaborarea la revista ieșană i se părea o ascensiune nebănuit de valoroasă, Eminescu a îngăduit ca redactorul „Convorbirilor" să-i facă anumite schimbări în text. E drept că, mai tărziu, cînd conștiința propriului său talent stabilise proporția normală între valoarea sa și capacitatea de pricepere poetică a celorlalți, Eminescu a protestat energic în contra amestecului altora în creația sa. Acest mic incident a avut însă consecințe

grave, căci astăzi mai toți editorii privesc cu oarecare neîncredere textele pe care ni le oferă „Convorbirile".

Două izvoare au găsit editorii, cu ajutorul cărora au crezut că pot remedia neajunsul de a nu avea la îndămînă redacția definitivă a poeziilor: ediția primă din 1884 scoasă de Maiorescu și manuscrisele poetului păstrate la Academie. La aceste două, s-a mai adăugat și ediția Șaraga, în care poeziile lui Eminescu sînt tipărite după niște manuscrise astăzi pierdute.

Dar aceste izvoare, în loc să ajute la clarificare, mai rău au încurcat lucrurile.

Sigur însă că «textul poeziilor publicate de Eminescu nu poate fi luat decît de acolo unde l-a publicat el — din „Convorbiri". „Convorbirile" sînt depozitul, și nu o piesă de control. Și numai cînd ai impresia că e o greșală de tipar în „Convorbiri", numai atunci recurgi la *altceva*. Iar acel altceva sînt manuscrisele rămase de la poet. Și cînd nici ele nu-ți pot spune nimic, te duci și la alți editori, să vezi cum au rezolvat ei greutatea — nu ca să te iei după dînșii, ci ca să capeți sugestii. Expresia din manuscrisul de la Academie are prioritate asupra aceleia din poeziile publicate de Eminescu în „Convorbiri" *numai* atunci cînd e clar că în „Convorbiri" e o greșeală de lectură sau de tipar». (G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, „Viața românească", XXI, 1929, 5—6, p. 263—264 și nota).

Metoda este foarte bună și trebuie să fie adoptată de toți editorii. Din nefericire însă ea nu indică decît punctul de plecare, celelalte etape, deja cunoscute, îngreuiază mult munca tocmai din cauza varietății lor. Se cere anume multă perspicacitate în alegerea variantelor celor mai potrivite. Și dacă greșelile de tipar sînt relativ ușor de îndreptat, în schimb greșelile de lectură cer pătrunderea subtilă a acelui imponderabil spirit eminescian. *Fatal*, în cazul din urmă, se amestecă subiectivitatea editorului și astfel începe nenorocita colaborare a acestuia cu Eminescu.

Am spus la început că o piesă importantă de control al textului „Convorbirilor literare" îl constituie prima ediție Maiorescu. Cu toate că, la început, această ediție a fost aspru criticată de Caragiale, fără însă ca să se semnaleze greșelile ei, totuș, datorită marei autorități a criticului *Junimii*, n-a slăbit încrederea în ea.

Din fericire, posedînd un exemplar din această ediție, am crezut de folos să întreprindem o analiză a ei, comparînd-o cu textul „Convorbirilor", și aceasta cu atît mai mult cu cît a devenit extrem de rară.

Am împărțit poeziile în trei grupe: 1) Cele publicate întăi în „Convorbiri" și apoi reproduse în ed. Maiorescu; 2) Cele publicate întăi în această ediție și apoi republicate cu unele schimbări în „Convorbiri"; 3) Cele care nu figurează decît în ed. Maiorescu.

Vom analiza numai acele poezii la care am observat vreo deosebire între textul „Convorbirilor" și cel al ed. Maiorescu. Evidentele greșeli de tipar, care pot fi îndreptate de oricine și nu dau loc la denaturări de înțăles, nu le-am mai semnalat.

Variantele din manuscrise le-am luat din ediția critică îngrijită de C. Botez (Mihai Eminescu, *Poezii*, București, Cultura Națională, ș.a.).

1. *Venere și Madonă* („Convorbiri literare", IV, 4, 66; 15 aprilie 1870; ed. Maiorescu, p. 47).

Ed. Maiorescu cuprinde două variante la vers, 27 și 44, care au fost respinse de G. Ibrăileanu în critica făcută ed. Lovinescu („V. r.", XXI, 1929, 5—6, 268):

v. 27: *Din demon făcui o sfîntă, dintr-un chiot* („C.L.": *chicot*), *simfonie.*

«Dar fata nu *chiuia* (că nu era „bacantă": i se „părea" numai amantului ei că e bacantă), ci *rîdea* — și rîsul ei îi făcea amantului nenorocit și furios impresia că e zgomotos și vulgar — adică *chicot*» (G. Ibrăileanu, *ibidem*).

La aceasta adăugăm că, în una din cele două variante din ms., Eminescu întrebuinţează *chiot*, însă în terminul al doilea al comparaţiei, în care într-adevăr e vorba de bacantă : *Parcă văd cum o bacantă, care chiuie-n beţie* (Botez, p. 287).

v. 46–47 : *La picioare-ţi cad şi-ţi caut în ochi negri-adînci ca marea — Şi sărut a tale mîne şi te-ntreb* („C.L". *şi-i întreb) de poţi ierta.*

„Dar Eminescu n-o întreabă pe ea, ca să-i răspundă. Ea nici nu vorbeşte nimic. Eminescu îi întreabă privirile. Vrea să vadă în ochii ei, dacă îl poate ierta ' (G. Ibrăileanu, *ibidem*).

Epigonii („Convorbiri literare", IV, 12, 185–186 ; 15 august 1870 ; ed. Maiorescu, p. 195).

Versul 17 are în ed. Maiorescu următoarea redacţie :

S-au dus toţi şi s-au dus toate („C. L." *...s-au dus cu toate).* Textul „C. L." prezintă forma definitivă : S-au dus toţi poeţii vechi şi *cu ei* au dispărut din conştiinţa contemporanilor şi operele lor. Aici creaţiile sînt subordonate celor care le-au dat viaţă. N-are nici un sens să le punem, pe acelaş plan (subiecte gramaticale şi psihologice amîndouă). Din cauză că sînt uitaţi autorii, sînt uitate şi operele lor.

Prezentul *cîntă* din versul 25 este, probabil, o greşală de tipar în ed. Maiorescu.

Bolliac cîntă (v. cînta) iobagul ş-a lui lanţuri de aramă.

În descrierea activităţii scriitorilor de altă dată, Eminescu întrebuinţează cînd prezentul (prezentul istoric), cînd imperfectul. Lucrul este explicabil din punct de vedere psihologic. Vremea trecută i se pare cu totul dispărută din amintirea contemporanilor lui. Ea nu mai poate fi *actualizată*. Sentimentul de admiraţie însă pentru tot ceea ce au creat predecesorii îl face pe poet să trăiască efectiv în vremea lor. Constatarea obiectivă că toate au dispărut, cere întrebuinţarea imperfectului, dar ea este îndepărtată de subiectivitatea profundă a sentimentului de necondiţionată

veneraţie, şi în cazul acesta poetul întrebuinţează prezentul.

Pentru a putea hotărî unde anume Eminescu întrebuinţează un timp sau altul, trebuie să ne orientăm după ritmul versului.

În versul 52 ed. Maiorescu are *blînda rază*. În textul „C. L." găsim *blondă rază*. Varianta *blîndă* o găsim întrebuinţată şi în ed. Şaraga, ceea ce ar putea fi o dovadă că ea nu este nici o greşală de tipar şi nici o îndreptare arbitrară în ed. Maiorescu. Forma definitivă însă este aceea din „C. L". Epitetul *blondă* plasticizează versul mai bine decît acel *blîndă* banal şi gol de semnificaţie.

Versul 94, aşa cum îl găsim în ed. Maiorescu, diferă de textul „C. L". :

O convenţie e totul : *ce e azi* („C. L." : *ce-i azi* **drept**) *mîne-i minciună.*

Varianta ed. Maiorescu figurează şi în ed. Şaraga, ceea ce dovedeşte că schimbarea n-a fost făcută de Maiorescu. Nici nu putea, dealtminteri, să facă Maiorescu, cu spiritul său de claritate logică, o asemenea „îndreptare". Contrastul între cele două constatări apare mai bine în redacţia din „C. L.", care, prin urmare, constituie textul definitiv al poeziei.

În versul 108 ed. Maiorescu prezintă forma *ţarina* (pentru *ţărîna).* Din punct de vedere a corectitudinii ritmului, prima variantă este cea bună.

Stráiu de púrpură şi aúr / péstĕ ţărĭnă cĕa gréa.

Din punct de vedere al înţălesului însă, *ţărînă* este de preferat. Şi înţălesul trebuie să aibă prioritate, mai ales în epoca cînd Eminescu se lupta pentru a adapta limba la fondul său de idei şi sentimente.

Mortua est ! („Convorbiri literare", V, 1, 15–16 ; 1 martie 1871 ; ed. Maiorescu, p. 65).

Ed. Maiorescu cuprinde două greşeli : una datorită unei « corectări » a textului original, alta, probabil tipografică :

v. 32 : *Pe fruntea ta mîndră* („C. L". : *pală*) *cunună de laur.*

Nici într-un manuscris nu găsim epitetul *mîndră*, ci într-unul singur *albă*. Desigur că în textul definitiv a fost *pală*, căci nu poate fi *mîndră* fruntea unei moarte !

v. 35 : *O moartea-i un secol cu son* („C. L." : *sori*) *înflorit.*

Într-o variantă manuscrisă figurează ... *un secul cu (stele) sori înflorit.* Evident că *son înflorit* n-are nici un sens !

Înger de pază („Convorbiri literare", V, 8, 136 ; 15 iunie 1871 ; ed. Maiorescu, p. 103).

La versul 4 textul ed. Maiorescu se deosebește de cel al „C. L." :

Dar cum te văzu („C. L." : *văzui*) *într-o palidă haină, — Copilă cuprinsă de dor și de taină, — Fugi acel înger de ochiu-ți învins.*

Stricta logică a înțălesului cere evident forma *văzu* (ed. Maiorescu), căci explică de ce a fugit îngerul. Totuș *văzui* figurează și în textul „C. L." și în manuscris (Botez, p. 292) și desigur că așa a vrut să spuie Eminescu. Îngerul vede prin ochii poetului. El trăiește doar în visul acestuia *(vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază)*. La apariția iubitei, a fugit îngerul din „vis" și a rămas celălalt : iubita. (Căci tu. . . *tu ești el*). Mai mult încă, aici o existență reală se substituie uneia iluzorie, identificîndu-se, în conștiința poetului, cu aceasta din urmă.

Noaptea („Convorbiri literare", V, 8, 136, 15 iunie 1871 ; ed. Maiorescu p. 71).

În versul 19 atît textul „C. L.", cît și acel al ed. Maiorescu prezintă o comună greșală de tipar :

Pîn ești clară ca o **roză** (r. *rouă*), *pîn ești dulce ca o floare.*

Către forma rouă ne duc și logica înțelesului și variantele din manuscrise. . . *clară ca o rouă* (ms. II și III care au un text, mai ales cel din urmă, aproape

identic și aproape contemporan cu versiunea publicată, *cf.* C. Botez, p. 292). Dealtminteri îndreptarea necesară s-a făcut în edițiile ulterioare.

Egipetul : („Convorbiri literare", VI, 7, 261 – 262 ; octombrie 1872 ; ed. Maiorescu, p. 73).

În versul 3 „C. L." au : *maluri gălbui.* În ed. Maiorescu găsim *galbeni.* Această din urmă formă figurează în unul din manuscrisele poetului, anume în „versiunea cea mai veche, îndepărtată – deși nu prea mult – de text..." (Botez, p. 293, 294). În schimb *gălbui* figurează într-o „prelucrare a textului din manuscrisul precedent, scrisă cu cel puțin doi ani mai tîrziu, probabil pe la începutul anului 1872..." (Botez, *ibidem*).

Versul 19 are în textul „C. L". o greșală de acord :

Și să pară răsărită (r. *răsărite*) *din visările pustiei.*

E vorba de „gîndiri arhitectonici", cu care poetul compară zidirile antice din Memfis.

Cu toate că C. Botez scoate în evidență această greșală, totuș ea figurează în corpul poeziei (p. 27).

Inger și Demon („Convorbiri literare", VII, 1, 16 – 18; 1 aprilie 1873 ; ed. Maiorescu, p. 89).

În versul 12 adverbul *șopotit* din „C. L." este înlocuit în ed. Maiorescu prin substantivul un *șoptit.* Înlocuirea este nefericită.

Ș-a copilei rugăciune tainic un șoptit („C. L." : *șopotit*) *murmură.*

G. Ibrăileanu („V. r" XXI, 1929, 5 – 6, 265) observă că „a *șopoti* e mai soliloc decît a *șopti...*" În cazul de față dacă *șoptit* ar fi avut rolul gramatical de apoziție (o determinare a rugăciunii), desigur că această formă ar fi fost justificată. Dar așa ca are rolul de compliment drept : *rugăciunea murmură un șoptit.* Un șoptit nu se poate murmura într-o rugăciune ! În versiunea a doua e în schimb compliment circumstanțial, el accentuează și auditiv și psihologic predicatul *(murmură)*.

Versul 105 este cu totul schimbat în ed. Maiorescu :

Am voit viața-ntreagă să pot răscula poporul...

Majoritatea editorilor au păstrat varianta:

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul...

Cine a făcut schimbarea aceasta? În manuscrisele aflate la Academie ea nu există (v. Botez, p. 298–300), totuș ed. Șaraga, în care, după afirmația celor care au îngrijit-o, trebuie să vedem un text autentic al lui Eminescu *(desigur* nu cel definitiv) păstrează redacția din ed. Maiorescu. Se pune aici o problemă: În ce măsură ed. Șaraga a fost influențată de ed. Maiorescu și dacă această schimbare aparține lui Eminescu, ea poate constitui pentru noi ultima redacție? Vom încerca să elucidăm această problemă atunci cînd vom analiza ed. Șaraga.

Floare albastră („Convorbiri literare", VII, 1, 18–19, 1 aprilie 1873; ed. Maiorescu, p. 97).

În versul 43 ed. Maiorescu are o greșeală de tipar care denaturează înțălesul:

Ne-om da sărutări **de** (r. *pe) cale...*

În ultimul vers dăinuiește cu tenacitate o greșală, care, pornind de la „C. L.", a trecut în mai toate edițiile. (Am văzut-o însă îndreptată în ed. Ibrăileanu și, după aceasta, în ed. Adamescu, „tipăritura a patra", ea se menține însă în ed. Botez). Cităm întreaga strofă pentru a vedea toată absurditatea ei:

Și te-ai dus, dulce minune, — Ș-a murit iubirea noastră, — Floare-albastră! floare-albastră!... **Totuș** (r. **Totul**) *este trist în lume!*

Ce rost are acel *totuș*? Doar poetului i se pare că *totul* e trist în lume, pentru că s-a dus „dulcea minune". Tristețea lumii nu contrazice ceea ce spusese mai înainte, ea este tocmai o urmare firească pentru sufletul poetului.

Împărat și Proletar („Convorbiri literare", VIII, 9, 363–366, 1 dec. 1874; ed. Maiorescu, p. 127).

C. Botez, în ediția poeziilor lui Eminescu, p. 43 și 300, a îndreptat în versul 23 o greșală de lectură care se perpetua de la textul „C. L". până la ultimele ediții:

«... căci trebuie să fie brațe tari, — A statelor greoaie **cară** *(nu cari, sau care) trebuie-mpinse.* Acest *care* «a fost considerat de către toți editorii de până acum drept pronume relativ, pe cînd în realitate este pluralul substantivului *car*, — e vorba deci de „carul statului"».

În versul 33 ed. Maiorescu are o greșală, probabil de tipar, care însă denaturează cu totul înțălesul întregii strofe:

Religia — o frază de dînșii inventată — Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug, — Căci de-ar lipsi din inimi speranța **e** (recte **de**) *răsplată...*

Religia e inventată pentru a da o speranță de răsplată în altă lume. Acesta-i înțălesul. Altminteri ar însămna că, dacă ar lipsi din inimi religia, atunci speranța e răsplată, ceea ce-i absurd. Am făcut această distincție, care poate părea inutilă, pentru ca nu cumva vreun viitor editor al lui Eminescu să invoce autoritatea ed. Maiorescu pentru a justifica o asemenea greșală. (Astfel de lucruri s-au întîmplat, din nenorocire!)

O altă supărătoare greșală de tipar se găsește în versul 41:

Minciuni și fraze-i totul ce stalele (recte *statele*) *susține.*

Atît în textul „C. L.", cît și-n acel al ed. Maiorescu versul 106 apare:

*Atunci veți muri lesne fără de-***amor**) (*r.* **amar**) *și grijă.*

C. Botez, care, e drept, după mult timp, a constatat această greșală, afirmă că pentru prima dată s-a făcut îndreptarea cuvenită în a doua ediție îngrijită de Scurtu («Lumină de lună», 1912). De fapt, în ed. Șaraga, apărută în 1894[1]), **amor** este înlocuit prin **amar**. Relevăm acest lucru, pentru că această ediție nu s-a

[1]) Ediția Șaraga, cu prefața lui A. D. Xenopol din fevruar 1893, a apărut la sfîrșitul lui 1893, cum dovedește o notiță manuscrisă de pe exemplarul meu datată „ianuarie 1894". Trebuie deci corectată informația dată de Adamescu (Eminescu, *Poezii*, tipăritura a patra, p. V) după care această ediție ar fi apărut pe la 1895.

prea bucurat de încrederea celor care l-au editat pe Eminescu.

În versul 120 figurează *lor* în „C. L." și *lui* în ed. Maiorescu:

Poporul lor (lui) îl face tăcut și umilit. Este o greșală de tipar a „C. L.", care apoi a fost îndreptată pentru a da un aproximativ înțăles versului prin adoptarea formei *lui* admisă de toți editorii. Versul a fost restabilit în forma lui corectă de G. Ibrăileanu în ediția sa, înlocuind pe *lui* cu *loc* (v. și „V. R." XXI, 1929, 5–6, p. 267).

În versul 163 *lunce* (r. *lume*) din ed. Maiorescu este desigur o greșală de tipar:

Scînteie marea lină și placele ei sure – Se mișc una pe alta ca pături de cristal – Prin **lume** *prăvălite....*

În „C. L." și în ed. Maiorescu versul 182 cuprinde o greșală de lectură, care iarăș s-a transmis în toate edițiile:

Uimit privea Cezarul la umbra cea din nouri. – Prin creța-i cărei stele lin tremurînd transpar. Rectificare: *prin* **creți-ai** *cărei stele..* a fost făcută de G. Ibrăileanu („V. r." – XXI, 1929, 5–6, p. 267) și introdusă în ediția sa.

Povestea teiului („Convorbiri literare", XI, 12, 454–455; ed. Maiorescu, p. 111 sub titlu: *Făt-Frumos din tei*).

În versul 1 mai toți editorii au adoptat forma: *știu*, înlăturînd pe aceea dată de ed. Maiorescu *știi*. (Adamescu transcrie forma ed. Maiorescu). Cităm versurile de la începutul poeziei pentru a putea constata mai bine care-i cea mai potrivită:

Blanca, știu (știi) că din iubire – Făr de lege te-ai născut, – Am jurat de la-nceput pe Hristos să-l iei de mire.

În primul vers tatăl motivează hotărîrea sa de a trimete pe fată la mănăstire. Această motivare trebuia s-o știe *Blanca*, pentru a nu i se părea absurdă hotărîrea. Ce rost ar fi avut ca să repete în fața fetei, ca pentru

el, un lucru pe care el era cel mai bun în măsură să-l știe? Ni se pare, din punct de vedere logic, că tocmai accentul trebuie să cadă pe acel *știi*, căci, chiar dacă nu era un lucru nou pentru dînsa pe care atunci îl afla, era în schimb o reamintire puternică care determina în acel moment schimbarea radicală a vieții ei.

Variantele din ms. III, IV, V și VI (Botez, p. 334) confirmă această interpretare: *Află Blanca o iubire-Făr de lege ți-a dat viața... Află Blanca, din iubire-Făr de lege ești născută... Blanca! știi că din iubire-Făr de lege te-ai născut.* În ms. IX întîlnim însă prima variantă: *Blanca știu că din iubire-Făr de lege te-ai născut.*

Care-i forma ultimă la care s-a oprit Eminescu? Ms. IX prezintă varianta complectă „ mai apropiată de text, cuprinde un număr de strofe la care a renunțat între ele și cîteva din cele mai încercate întăia oară în ms. precedent (VIII), din care unele le-a tăiat cu o linie" (Botez, p. 333). Dacă ms. IX este ultima redactare înainte de cea definitivă, care s-a pierdut, însamnă că varianta *știu*, cu toată lipsa ei aparentă de logică, trebuie preferată. În cazul acesta ea ar putea fi justificată de voința poetului de a înlocui acel *știi* scurt și brutal prin *știu*: ceea ce îi greu tatălui să spuie fetei de-a dreptul, și-l spune lui, căci în cazul acesta mai mult el avea nevoie de o motivare; durerea despărțirii era egală pentru amîndoi, iar în fața fetei autoritatea lui nu avea nevoie de a fi explicată.

Călin („Convorbiri literare", X, 8, 309–313; noiembrie 1876; ed. Maiorescu, p. 203).

Textul ed. Maiorescu prezintă o redacție inferioară celei anterioare publicate în „C. L." Unele «corectări» sînt făcute, poate, de Maiorescu însuș, altele sînt evidente greșeli de tipar.

Versul 44 sună:

Și-n oglind-ale ei buze se văd („C. L.": *vede*) *vinete și suple.*

„Eminescu nu a voit să spună că buzele fetei se văd vinete și supte în oglindă; el a voit să spună că

fata își vede buzele vinete și supte. În cele două variante manuscrise, e tot *vede*" (G. Ibrăileanu, „V. r." XXI, 1929, 5–6, p. 264). Desigur că aici Eminescu a vrut să scoată în evidență mai mult o impresie personală a fetei, decît un fapt pe care, în chip obiectiv, oricine poate să-l constate. *Se văd* este prea impersonal și nu se potrivește cu situația în care se afla fata : *singură* în odaie, *singură* trăindu-și propriile sale emoții.

Versul 45 în ed. Maiorescu, așa cum îi redat, exprimă altă nuanță decît aceea pe care a vrut Eminescu s-o redeie. Comparăm cele două redacții :

1. M. : *Ea zîmbindu-și trist se uită și șoptește blînd din gură* : *Zburător cu negre plete, vin la noaple de mă fură.*

2. „C. L". : *Ea zîmbind și trist se uită, șopotește blînd din gură...*

În prima redacție *zîmbetul* fetei era *trist*. În a doua se exprimă cele două sentimente, de care era cuprins sufletul fetei : tristețea că a plecat zburătorul și bucuria că-i iubită de el. Deci versiunea cea mai bună este cea din urmă, redînd mai complect ceea ce a vrut să spuie poetul. *Șopotește*, cum a observat G. Ibrăileanu, este mai „soliloc" decît *șoptește* (v. „V. r.", XXI, 1929, 5–6, p. 265).

În versul 114, ed. Maiorescu are *soție* (recte *solie*). Greșală de tipar care denaturează înțălesul :

Urmărind pe ceruri limpezi cum plutește-o ciocîrlie,
– Tu ai vrea să spui să ducă către dînsul o soție (solie).

Versul 145 are *lacul* (pt. *lacuri*), ceea ce nu-i corect nici măcar din punct de vedere gramatical :

Sură-i sara cea de toamnă ; de pe lacul (lacuri) apa sură – Înfunda mișcarea-i creață :...

Strigoii („Convorbiri literare", X, 9, 339–343 ; 1 decembrie 1876 ; ed. Maiorescu, p. 217).

Versurile 118–120 apar astfel în ed. Maiorescu :

O candelă bătrînul aprinde, para lungă – Se-nalță-n sus albastră, de fiecare dungă – Lucesc în juru-i ziduri ca tuciul lustruiți.

În textul „C. L"., imagina este schimbată : în loc de *fiecare*, din versul 119, este *flacăre* : *... de flacăre-o dungă...*

În variantele manuscrise date de C. Botez n-am găsit nici o versiune a acestui vers. Toți editorii au adoptat redacția „C. L". Credem și noi că aceasta este cea definitivă, cu toate că ne vine greu să admitem că schimbarea din ed. Maiorescu a fost făcută fără știrea poetului. Viziunea domului luminat de candela magului este diferită în cele două versiuni. Această nouă și poate mai puternică, – în orice caz mai sinistră, – viziune nu o putea avea *altcineva*.

În versurile 192 și 194 din ed. Maiorescu găsim *acuma*, *acum* în loc de *acușa*, *acuș*. Citām întreaga strofă pentru a surprinde deosebirile de nuanță :

Și blînde, triste glasuri din vuiet se disfac, – **Acuma (acușa)** *la ureche-i un cîntec vechi străbate – Ca murmur de izvoare prin frunzele uscate,* – **Acum (acuș)** *o armonie de-amor și voluptate – Ca molcoma cadență a undelor pe lac.*

Acum înseamnă exclusiv *momentul* de față. În această strofă însă acțiunile se petrec *succesiv*. Pentru acest înțăles servește mai bine adverbul *acuș*.

În versul 268 ed. Maiorescu are : *... prin rîuri fără punți* pentru : *de rîuri fără punți* :

Ei trec în răpejune de rîuri fără punți.

Versiunea ed. Maiorescu, considerată ca greșală de lectură, a fost remarcată de Ibrăileanu în critica pe care a făcut-o ediției Lovinescu. Cu această ocazie a arătat că *prin rîuri fără punți* ar fi o repetare inutilă a primului vers : *Ei zboar-o vijelie, trec ape făr de vad și*, în acelaș timp, o imagină greșită : „...cum erau să treacă *pe punte* doi cai alături ? (chiar dacă rîurile ar fi avut punți)". În realitate versiunea adevărată este *de rîuri fără punți* și servește drept calificativ al repejunii („V.r.", XXI, 1929, 5 – 6, p. 267).

Singurătate („Convorbiri literare", XI, 12, 455 – 456 ; 1 martie 1878 ; ed. Maiorescu, p. 1).

În ed. Maiorescu se găsesc unele schimbări care nu se pot atribui lui Eminescu. Astfel în versul 35 este simplu *vieții* („În privazul negru-al vieții"), pe cînd în „C.L." figurează : *vieți-mi*. Eminescu n-a voit să vorbească de viața în genere, ca idee abstractă, ci de viața *lui*, cu conținutul ei particular de sentimente. Apoi în ultima strofă, acel prea cunoscut : *Și mă mir eu*, care a înlocuit pe *Și mi-i ciudă* din „C.L.", slăbește puterea emoțională a întregii strofe.

Rugăciunea unui dac („Convorbiri literare", XIII, 6, 241 — 242 ; 1 septembrie 1879 ; ed. Maiorescu, p. 21)

La versul 43 atît „C. L.", cît și ed. Maiorescu au o evidentă greșală de tipar remarcată de toți editorii :

Să cer a tale daruri, genunchi și frunte plec.

În ms. : *Să cer a tale daruri, genunchi (i eu) și frunte* **nu** *plec.*

Varianta din ms. dă adevăratul sens al versului : rugăciunea pentru obținerea darurilor, care dau fericirea comună, este înlocuită cu dorința ca să înduplece pe zeu „spre ură și blăstemuri".

Afară-i toamnă („Convorbiri literare", XIII, 7 280 — 281 ; 1 octombrie 1879 ; ed. Maiorescu, p. 53)

Versul 1, în ed. Maiorescu, are substantivul *frunză* articulat :

Afară-i toamnă, frunza-mprăștiată.

Textul „C. L." păstrează însă forma primitivă : *frunză*-mprăștiată.

În ms. găsim : *Afară-i iarnă, viscol, frunza...*

Aici Eminescu n-a vrut să facă un tablou complect, ci a ales numai cîteva aspecte pentru a înfățișa cadrul unei stări psihologice. Cînd însă fenomenul exterior atinge direct simțurile, adică cînd se manifestă mai puternic ca forță proprie, poetul întrebuințează forma articulată : „Iar *vîntul* zvîrle-n geamuri grele picuri". În chipul acesta se naște și un fel de gradație între fenomene, după cum percepția subiectului este mai mult sau mai puțin intensă.

Sînt ani la mijloc... („Convorbiri literare" XIII, 7, 281, 1 octombrie, ed. Maiorescu, p. 55).

Un exemplu de persistență a greșelilor de tipar din textul „C. L." este aceea de la versul 6 :

Privirea ta asupra mea să (r. se) *plece.*

(Adică privirea să *se plece*, — *plece-se*, — nu *să plece*).

Greșala a trecut mai departe prin toate ed. Maiorescu începînd cu cea dintăi și a fost adoptată cu seninătate de majoritatea editorilor moderni. A fost semnalată, în articolul pomenit din „Viața românească", de G. Ibrăileanu, în ediția îngrijită de E. Lovinescu. Cu toate acestea o întîlnesc acuma din nou în ed. 4 a poeziilor lui Eminescu, apărută la Cartea Românească sub îngrijirea lui Gh. Adamescu.

În versul 8, corectorul ed. Maiorescu n-a surprins nuanța redată de Eminescu prin lipsa articulării substantivului *liră* :

Și cînturi nouă zmulge-mi tu din liră-mi (ed. M. *lira-mi*).

Evident că aici *liră* este întrebuințat în sens figurat ; *de aceea* Eminescu nu a pus articolul, care, determinînd noțiunea, i-ar fi dat o existență prea sensibilă, ar fi insistat prea mult asupra realității ei concrete. Din fericire, în cazul acesta, greșala aparținînd numai ed. Maiorescu, editorii au transcris textul „C. L."

Freamăt de codru („Convorbiri literare", XIII, 7, 281 — 282 ; 1 octombrie 1879 ; ed. Maiorescu, p. 155).

Versul 11 diferă de la „C. L." la ed. Maiorescu :

Ea (apa) în valuri sperioase (ed. M. *sperioasă*) — *Se azvîrle.*

În M. apa-i sperioasă, în „C. L." valurile-s sperioase.

Varianta din manuscrise ne dă forma din „C. L." (Botez, p. 358). Poetul vrînd să ne dea o imagină vizuală, evident că această formă este — cea adevărată. Corectorul ed. Maiorescu a făcut însă schimbarea pentru că *sperioasă* rimează cu *somnoroasă* din versul 8. Dar Eminescu, ca toți moldovenii, nu făcea deosebirea, în pronunțare, între forma de plural și singular. Vrînd deci editorul să capete o rimă perfectă, a schimbat

înțălesul și aceasta n-a contribuit la o mai bună redare a fondului.

Despărțire („Convorbiri literare", XIII, 7, 283–284; 1 octombrie 1879; ed. Maiorescu, p. 35).

La versul 17 ed. Maiorescu diferă de textul „C. L." :

„C. L." : *Să fie neagră umbra în* **care-oi** *fi pierit.*

ed. M. : *Să fie neagră umbra în* **care-om** *fi pierit.*

Varianta celui mai apropiat manuscris de textul definitiv are forma din ed. Maiorescu (Botez, p. 262). Interpretarea textului nu dă argumente suficiente pentru o formă sau alta. La prima lectură avem impresia că înțălesul strict cere persoana întâia singulară. Poetul trebuie să dispară, iar iubitei îi dorește să rămîie «în floare ca luna lui april». Dacă însă analizăm mai atent și celelalte versuri, vedem că și întrebuințarea pluralului este justificată :

Trezindu-te, *iubito, cu anii înapoi,* – *Să fie neagră* **umbra** *în care-om fi pierit* – **Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,** – *Ca și cînd anii mîndri de dor ar fi deșerți.*

Din momentul despărțirii iubita devine *alta*, aceea de altă dată a pierit în umbră odată cu iubirea. Poetul tocmai îi dorește această radicală schimbare a conținutului sufletesc, care să nu-i mai dea posibilitatea să actualizeze, nici măcar în amintire, sentimentele de odinioară : anii mîndri să fie deșerți de dor. Poetul însă va purta veșnic cu sine iubirea trecută, și în această iubire o va avea pe *ea, amîndoi* vor pieri în umbră.

Ultimul vers se deosebește de la un text la altul, amîndouă variantele avînd corespondent în manuscrisele poetului (Botez, 367).

„C. L." *Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu.*

ed. M. : *Să nu mă știi pe mine, cum nu m-oi ști nici eu.*

A avut Maiorescu unele manuscrise ale poetului cu ajutorul cărora a făcut unele schimbări în textele deja publicate în „Convorbiri" ? Sau aceste schimbări se datoresc lui Eminescu însuș pe marginea vreunui text al revistei ? E sigur că unele diferențe de la prima publicare la ed. Maiorescu nu se datoresc unei intervenții arbitrare și inoportune a criticului junimist. Mai probabil e faptul că Maiorescu a îndreptat unele locuri din poeziile poetului, nu însă după criterii personale, ci după unele manuscrise pe care încă de pe atunci le avea la dînsul. De altminteri această din urmă ipoteză este cerută și de cele afirmate în prefața acestei prime ediții : „Poeziile, așa cum se prezintă în paginile următoare, nu sînt, dar, revăzute de Eminescu și sînt prin urmare, lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă, cel puțin la cele vechi".

Scrisoarea I („Convorbiri literare", XIV, 11, 405–407 : 1 februarie 1881 ; ed. Maiorescu, p. 235).

În versul 2 din ed. Maiorescu găsim : „Doar ciasornicul urmează *lunga* timpului cărare". Textul „C. L." are : *lungă*-a timpului cărare (adică : *a timpului cărare lungă*). Această greșală a ed. Maiorescu a fost semnalată de G. Ibrăileanu în ed. Lovinescu. („V. r", XXI, 1929, 5–6, 270). Evident că forma „eminesciană" este aceea din „C. L.". Epitetul nearticulat dă o mai puternică impresie a lungimii infinite.

Versul 7 apare în ed. Maiorescu :

Lună tu, **stăpîna** *mării, pe a lumii boltă luneci.* În „C. L." *stăpîna* este nearticulat : *stăpînă-a mării.* Forma din ed. Maiorescu a trecut în ed. Scurtu și apoi în majoritatea edițiilor ulterioare. A fost scoasă la iveală de G. Ibrăileanu *(ibidem)* în critica adusă ed. Lovinescu. În acest vers avem de a face cu o *invocație*, poetul se adresează lunii ca stăpînă a mării. Nu vrea să spuie deci că atributul acesta este unicul, ci că el este cel simțit ca prezent, ca important.

În ed. Maiorescu lipsește întreg versul 36 :

Noaptea-adînc-a veșniciei el în șiruri o desleagă.

În versul 66 *ne-nvîrtim* din „C.L." este înlocuit prin *ne-nvălim.*

În acea nemărginire **ne-nvălim** *(r. ne-nvîrtim) uitînd cu totul – Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată...*

Scrisoarea II („Convorbiri literare", XV, I, 39–40, 1 aprilie, 1881 ; ed. Maiorescu, p. 245).

Textul „C.L." prezintă în versurile 6–12 evidente greșeli de tipar:

Acea tainică simțire, care doarme-n **a ta** *arfă, – În cuplete de teatru* **s-o desfac** *ca pe o marfă.*

În ed. Maiorescu toate verbele sînt puse la persoana întăia, iar *a ta* este înlocuit prin *a mea.* În schimb în „C.L." ele sînt puse cînd la persoana întăia cînd la a doua.

Dacă nuanțele nu sînt păstrate în ed. Maiorescu, cel puțin în ea găsim consecvență în păstrarea aceleiaș persoane la verbe și pronume.

Textul „C.L." a fost lămurit de G. Ibrăileanu („V.r.", XXI, 1929, 5–6, p. 272–273): „Eminescu se exprimă elegant și discret. Ar fi fost indiscret și lăudăros să zică: «Acea tainică simțire care doarme-n a mea arfă», etc. – să vorbească de-a dreptul de simțirea lui tainică. Și atunci întrebuințează forma impersonală și generală, pentru a trage apoi concluziile personale: «Nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu și altele»". Din păcate însă greșala din „Convorbiri" s-a perpetuat în edițiile următoare, chiar după apariția articolului din „Viața românească".

Astfel în ed. Adamescu („tipăritura a patra" apărută în 1932, deci *după* lămuririle din „Viața românească") au rămas aceleași nenorocite forme din „Convorbiri literare": *a ta arfă și s-o desfac.* În chipul acesta la „eleganța" și „discreția" lui Eminescu se adaugă și un fel de spirit de negustorie înaltă pe care poetul ar face-o cu simțirile altora, dacă împrejurările i-ar fi favorabile.

Scrisoarea III („Convorbiri literare", XV, 2, 56–60; 1 mai 1881; ed. Maiorescu, p. 251).

În ed. Maiorescu (vers. 77) Sultanul întreabă pe Mircea:

Ai venit să mi te-nchini, – Să nu schimb a ta coroană într-o ramură de spini?

În textul „C.L." este o *afirmație: Am venit...*, etc. Prima versiune nu aparține lui Eminescu. Ea a fost

schimbată în edițiile ulterioare după textul „C.L." Nu era nevoie ca Sultanul să-l întrebe pe Mircea, ci el își spune de la început rostul sosirii sale. El nici măcar nu concepea ca acest mic domnitor să aleagă între război și supunere imediată. Dealtminteri Mircea a înțăles acest lucru, căci îi răspunde: „Orice gînd ai, împărate, *și oricum vei fi sosit*" (v. și G. Ibrăileanu, „V. r.", XXI, 1929, 6–6, p. 273).

Scrisoarea IV („Convorbiri literare", XV, 6, 206–208; 1 septembrie 1881; ed. Maiorescu, p. 267).

În versul 5 ed. Maiorescu are *se văd* în loc de *tremur*, probabil pentru a evita repetarea acestui cuvînt care revine în versul 7:

Prin ferestrele arcate, după geamuri se văd (tremur) numa – Lungi perdele încrețite, care scînteie ca bruma, – Luna tremură pe codri...

Numai cît îmbunătățirea aceasta stilistică s-a făcut cu sacrificarea plasticității imaginii.

În versul 14 Eminescu a spus *cercuri tremurînde*, – iarăș repetarea verbului *tremur*, – în ed. Maiorescu găsim *cercuri unduioase.* Oare nu intenționat a pus Eminescu de trei ori în 14 versuri același verb? N-a vrut el să imprime tabloului o anumită mișcare ritmică? Credem că tremurul acesta accentuează mai bine solemnitatea și liniștea naturii, în care nu-i posibilă o altă mișcare.

În versul 19 ni se spune că balconul era *încărcat cu frunze.* În ed. Maiorescu el este *înarcat* (probabil un derivat de la *arcat*, care se găsește în versul 5). Desigur că imaginea este mai exact redată în prima redacție. Dealtminteri *încărcat* figurează și în toate variantele din manuscrise (Botez, p. 415).

Versurile 139–144, în redacția „C.L.", prezintă cuvîntul *străbate* repetat în două versuri consecutive, apoi un aparent dezacord gramatical. În ed. Maiorescu s-a căutat să se „remedieze" aceste greșeli. S-a înlocuit astfel *străbate* prin *pătrunde*, și s-a evitat aparentul dezacord prin schimbarea pluralului în singular și prin înlocuirea unui cuvînt:

Dar organele-s sfărmate, și-n strigări iregulare — Vechiul cîntec mai **pătrunde (străbate)**, *cum în nopți izvorul sare — P-ici pe colo mai străbate cîte-o* **voce (rază)** *mai curată — Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai și eu odată, —* **Dar tot (Altfel)** *șuieră și strigă, scapără și rupt răsună, — Se* **împinge tumultuoasă** *și* **sălbatică** *pe strună* (*Se* **împing tumultuoase** *și* **sălbatice** *pe strună ...*)

Înlocuirea verbului *străbate* prin *pătrunde* nu este fericită. Primul este mai propriu pentru a exprima ideea ; aici *străbaterea* implică intermitență și neputință de a trezi o rezonanță sufletească profundă și permanentă. (Dealtminteri această idee este clarificată de comparația cu izvorul).

Pluralul *împing* a fost o piedică mai greu de înlăturat. Cine se împing ? Cine șuieră și strigă ? Subiectul propoziției anterioare principale e *rază*. Dar raza, oricît de figurat ar fi stilul, nu poate șuiera, scăpăra... etc. Atunci s-a înlocuit *rază* prin *voce*, și astfel s-a „rezolvat" problema. Eminescu însă cînd e vorba de rază curată, a pus-o în contrast cu strigările iregulare. E vorba aici de cîntecul fericirii pe care l-a visat odată.

Toate aceste sentimente diferite și opuse caută să pună stăpînire pe sufletul său. *Ele* se împing, ele șuieră, scapără... etc. Este o luptă care îi dă sentimentul unei dezordini interioare. De aceea poetul spune la urmă : *Ah ! organele-s sfărmate și maestrul e nebun !*

Doină („Convorbiri literare", XVII, 4, 159 — 160, 1 iulie 1883 ; ed. Maiorescu, p. 175).

Din ed. Maiorescu lipsește întreg versul 26 :

Și cum vin cu drum de fier.

Luceafărul („Almanahul Societății academice social-literare «România jună»", aprilie 1883. Reproducere din „Convorbiri literare", XVII, 5, 169 — 178 ; 1 august 1883, ed. Maiorescu p. 277).

Poezia, așa cum o găsim în ed. Maiorescu, reprezintă desigur ultima redacție, cea definitivă. G. Ibrăileanu („V.r.", XXI, 1929, 5 — 6, p. 275 — 277) ana-

lizează deosebirea dintre textul din „Almanah" și cel din ed. Maiorescu și ajunge la concluzia că, dacă unele schimbări, ca eliminarea a două strofe, puteau fi făcute de Maiorescu, în schimb versurile : *Tu ești din forma cea dintăi — Ești vecinică minune* sînt de Eminescu. Totuș, bazat pe o constatare mai veche, potrivit căreia a căpătat convingerea că Eminescu nu-și corecta poeziile după publicarea lor, nu se hotărăște să afirme cu siguranță că însuș Eminescu a făcut aceste schimbări. Credem că se poate dovedi prin cercetarea genetică a procesului de creație că *Eminescu* a eliminat și cele 2 strofe, și că deci *numai lui* se datorește poezia în forma în care se găsește în ed. Maiorescu. Spațiul acestui articol însă nu ne îngăduie să facem acum această cercetare.

2. *S-a dus amorul* (ed. Maiorescu, p. 149 ; „Convorbiri literare", XVII, 11, 418, 1 februarie 1884).

Apărută mai întăi în „Familia" (24 aprilie — 6 mai, 1883, 17, p. 197), poezia a fost apoi reprodusă în ed. Maiorescu cu unele modificări făcute de Eminescu (Botez, p. 444). În urmă ea a fost tipărită și în „C.L.". Între aceste din urmă texte găsim unele deosebiri datorate, desigur, neatenției corectorului revistei. Ar urma deci că editorii să aibă în vedere, în primul loc, textul ed. Maiorescu, îndreptînd însă evidentele greșeli de tipar, care eventual se vor fi strecurat, după textul „Convorbirilor".

Astfel în versul 17, ed. M. are verbul la singular : *străbătea*, pe cînd „C.L." îl are corect : *străbăteau* (subiectul este *cînturile*). În schimb, în versul 3, textul „C.L." cuprinde o gravă greșală, care denaturează cu totul înțelesul strofei :

Deci **cînturile** *mele zic — Adio tuturora.* În ed. Maiorescu găsim : *Deci cînturilor mele zic...* Nici un editor n-a reprodus eroarea din „C.L.", ci toți au făcut rectificarea cuvenită.

În versul 41 găsim în ed. Maiorescu *pierdurăm*, iar în „C.L." *pierdusem*. În cazul de față forma corectă este

cea din „C.L.“, căci numai pe aceasta o indică variantele din manuscris (Botez, p. 452 – 453).

Observăm deci că nici unul din texte nu este lipsit de greșeli. În consecință, editorii trebuie să le confrunte pe amîndouă și să nu acorde încredere, cu exclusivitate, nici unuia.

Probabil că unele mici îndreptări se datoresc lui Maiorescu însuș. Astfel versul 21 are, în rimă, forma *arați*, pe cînd „C.L.“ *arăți*. Prima ar fi cea mai bună, pentru că rimează cu *întunecați* din versul 23. Variantele din manuscris ne dau însă pretutindeni *arăți* în rimă cu *înamorați*. Editorii care au urmărit textul ed. Maiorescu, au adoptat forma acestui text. C. Botez însă, bazat desigur și pe manuscrisele poetului respectă pe cea din „C.L.“.

Nu știm, și nu vom ști niciodată, dacă în forma ei definitivă, așa cum a fost dată lui Maiorescu, Eminescu mai păstrase moldovenescul *arăți*, sau dîndu-și samă de imperfecțiunea rimei, a făcut rectificarea cuvenită. E posibil însă ca această rectificare să fi venit din partea lui Maiorescu.

Pe lîngă plopii fără soț (Ed. Maiorescu, p. 139. „Convorbiri literare“, XVII, 11, 418 ; 1 februarie 1884).

După versul 24 (*Înmărmureai măreț*) este pusă virgulă atît în ed. Maiorescu cît și în „C.L.“. Unii editori, pentru a marca probabil și mai bine acest punct culminant, au înlocuit virgula prin semnul exclamației. G. Ibrăileanu („Viața românească“, XII, 10, 594, nota) crede că nu trebuie pus nici un semn de punctuație, căci *Înmărmureai măreț* e legat direct c-un *Un chip* etc. Greșala vine din cauză că editorii nu înțeleg că *Înmărmureai* însamnă „Făceai din marmoră“, „sculptai“, adică nu înțeleg că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui cît vor trăi și ele...“ În „V.r.“, XXI, 5 – 6, 274 – 275 aduce o nouă dovadă în sprijinul acestei interpretări. Anume în *Geniu pustiu* Eminescu întrebuințează ver-

bul *înmărmuri* ca tranzitiv : „După ce îmi propusesem să înmărmuresc figura sa cea frumoasă în vreo nuvelă a mea“. C. Botez (Mihai Eminescu, *Poezii*, Addenda) crede că *„înmărmureai măreț“* nu trebuie înțăles ca verb tranzitiv, ci ca verb netranzitiv, cu înțălesul „rămîneai, trăiai pe veci ca marmura“, iar *Un chip* trebuie înțăles ca nume predicativ, în nominativ – și nu în acuzativ – ca și în varianta din ms. I : „Tu străluceai măreț – *Un chip* de-apururi adorat“, și că prin urmare se poate pune o virgulă după sfîrșitul versului, așa cum e pusă în „Convorbiri“.

Credem că prima explicație se apropie mai mult de adevăr decît cea de a doua. Există în aceste versuri conștiința că elementele creației artistice sînt determinate de prezența ființei care a provocat sentimentul. *Nu* puterea interioară de iluzionare a poetului ar fi constituit temelia viitoarei opere, ci dragostea împărtășită. Dacă iubita ar fi „trăit în veci de veci“, aceasta s-ar fi datorat mai mult ei. *Ea* ar fi fost aceea care ar fi *înmărmurit* „un chip de-apururi adorat“. Este aici și o fină nuanță de modestie care schimbă radical rostul încriminărilor. Altminteri, le-am putea crede că pornesc dintr-un orgoliu personal, exprimat prea brutal. Cea de a doua interpretare exclude însă această esențială distincție. Aici totul pornește de la poet, iar iubita ar fi trăit pe veci ca marmora datorită *numai* lui. Poate și din nevoia de a accentua rolul activ al iubitei în dorita creație viitoare, Eminescu a renunțat la acel *străluceai* din ms. I.

În ultima strofă (versul 44) găsim o deosebire între textul „C.L.“ și ed. Maiorescu, fără însemnătate la prima vedere, care însă evidențiază, în una din variante, o nuanță „eminesciană“. Citām întreaga strofă :

„C.L.“ : *Tu trebuia să te cuprinzi – De acel farmec sfînt – Și noaptea* **candela** *s-aprinzi – Iubirii pe pămînt.*

În textul ed. Maiorescu — substantivul *candela* este nearticulat: *candelă*.

Credem că ultima versiune este aceea la care s-a oprit Eminescu. Este vorba aici de un sentiment nou și puternic capabil să se rădice până la venerație. La punctul lui culminant, dacă iubita s-ar fi pătruns „de acel farmec sfînt", el trebuia să constituie obiectul unui cult, căruia să i se consacre un adevărat ritual. În acest ritual figurează candela, simbolul luminii sufletești, care însoțește în chip permanent icoana zeității. Și atunci, în noul ritual, nu pot intra obiecte care au servit altui cult. Cînd spunem *candela*, cum este în textul „C.L.", înțelegem pe aceea care a luminat până acuma în chip obișnuit. Acuma însă trebuie să se aprindă o *nouă candelă*, consacrată exclusiv *Iubirii*. Iată de ce ni se pare că forma nearticulată, așa cum o găsim în ed. Maiorescu, corespunde mai bine sentimentului caracteristic acestei strofe.

Glossă (ed. Maiorescu, p. 143; „Convorbiri literare", XVII, 10, 365—366, 1 ianuarie 1884).

În textul „C.L." poetul spune că *vreme trece, vreme vine*. Acest *vreme* s-a părut însă curios, din punct de vedere logic, și atunci corectorul ed. Maiorescu l-a articulat, măcar că în manuscrisul original al lui Eminescu el era nearticulat. Și în cazul acesta, ca și în cazurile analoage întîlnite până acuma, poetul intenționat n-a determinat gramatical substantivul, pentru că, psihologic, n-a avut în vedere un anumit conținut precis al noțiunii. Aici e vorba mai mult de un sentiment personal ca reacțiune în fața fenomenului exterior decît de o constatare obiectivă și limitată a acestuia.

Cu mîne zilele-ți adaogi (ed. Maiorescu, p. 117: „Convorbiri literare", XVII, 11, 422—423, 1 februarie 1884).

Poezia începe cu enunțarea concluziei :. . . *Și ai cu toate astea-n față — De-apururi ziua cea de azi*. Urmează apoi motivarea ei din punct de vedere psiho-

logic și filosofic. În penultima strofă concluzia se repetă însă în altă formă: . . . *Avînd cu toate astea-n față — De-apururi ziua de azi*. Deosebirea este păstrată în textul „C.L."; în ed. Maiorescu concluzia se repetă în forma ei din strofa întăia. Credem că aici Eminescu n-a făcut numai un lux pur verbal, ci a vrut să exprime anumite nuanțe de gîndire. În enunțarea concluziei a vrut să atragă atenția asupra *clipei de față*, de aceea accentuează: *ziua* **cea** *de azi*. El ne forțează oarecum să intuim imediat adevărul enunțat. După motivare însă concluzia capătă o valabilitate generală pentru orice clipă prezentă. Acum se accentuează *de-apururi*; nu mai are nevoie de intuiția fenomenului prezent, de aceea spune: *ziua de azi*, nu **cea** *de azi*.

Peste vîrfuri (ed. Maiorescu, p. 165; „Convorbiri literare" XVII, 11, 421, 1 februarie 1884).

În textul „C.L." găsim: *Peste vîrfuri trece lună*. Ed. Maiorescu prezintă forma *luna*. Variantele din manuscrise ne trimit la forma din „C.L.":

Melancolic cornul sună — Din pădurea de arin — Peste vîrfuri trece **lună** *— Codru-și bate frunza lin* (Botez, p. 477).

Forma *lună* nu este cerută numai de rimă, ci ea oglindește și o anumită stare sufletească. „Forma articulată ne-ar fi trezit la o conștiință prea vie asupra acestui element al tabloului, care nu este descriptiv, ci contemplativ". (R. Paul, *Flexiunea nominală internă în limba română*, București, 1932, p. 72).

De-or trece anii (ed. Maiorescu, p. 159; „Convorbiri literare", XVII, 11, 421—422, 1 feburarie 1884).

Versul 12, în textul „C.L.", sună:

E și-n tăcere-i „nu știu ce".

În ed. Maiorescu găsim numai *tăcere* fără pronumele genitiv. Amîndouă variantele figurează în manuscrisele poetului (Botez, p. 479), ceea ce ne dovedește că Maiorescu a cunoscut o redacție a poeziei care se deosebea în acest loc de cea publicată în „C.L.". Unii

editori au reprodus textul ed. Maiorescu, alții pe acel al „C.L.“. În ed. Ibrăileanu găsim *tăcerea-i*, ceea ce-i corect din punct de vedere gramatical. C. Botez respectă forma din „C.L.“ care-i și a unuia din manuscrise.

Observăm că aceste două variante (ed. Maiorescu și „C.L.“) nu se deosebesc numai formal, ci fiecare însamnă o nuanță deosebită ca înțăles.

Desigur că, ajunși în acest punct, nu putem hotări în chip obiectiv care anume este mai „eminesciană“, totul atîrnînd de impresia personală a fiecăruia dintre noi. Din context însă reiesă că forma cea mai potrivită este aceea din „C.L.“.

Este vorba anume de acel farmec imprecis pe care-l are iubita și pe care poetul nu poate să și-l explice din manifestările ei exterioare.

De-aceea una-mi este mie — De ar vorbi, de ar tăce ; — Dac-al ei glas e armonie, — E și-n tăcere (r. *tăcerea-i*) *nu știu ce.*

Evident că dacă a fost vorba de glasul iubitei, tot de tăcerea *ei* pomenește poetul în versul următor, după cum mai succint spusese în versul al doilea din strofă. În consecință credem că trebuie adoptată lectura „Convorbirilor literare“ [1]).

Lasă-ți lumea ta uitată (ed. Maiorescu, p. 5 ; „Convorbiri literare“, XVII, 11, 415—416 ; 1 februarie 1884).

La versul 7 textul ed. Maiorescu cuprinde o greșală care strică logica înțălesului întregii strofe :

Vin cu mine, rătăcește — Pe cărări cu colțuri, — Unde noaptea **ne trezește**, *— Glasul vechilor păduri.*

În textul „C.L.“ găsim forma corectă : *se trezește*, ceea ce într-adevăr are înțăles. Ceilalți editori au observat greșala și au adoptat forma din „C.L.“.

La versul 21 găsim iarăș o deosebire între ed. Maiorescu și „C.L.“. În cazul acesta însă amîndouă variantele se găsesc în manuscrisele poetului.

Ed. M. : *Și răspunde codrul verde — Fermecat și dureros. . .* „C.L.“ : *Îi răspunde codrul verde.*

[1]) Cred că *tăcere-i* este forma moldovenească pentru *tăcerea-i*.

În strofa anterioară este vorba de cîntecul buciumului. Acestuia îi răspunde codrul verde. E drept că formei ed. Maiorescu nu-i găsim corespondent identic în manuscrise. Chiar unde Eminescu pune conjuncția *și* adaugă și pronumele dativ : *Și-***i** *răspunde codrul verde* (Botez, p. 482). Probabil că și de data aceasta Maiorescu a cunoscut amîndouă variantele, iar lipsa pronumelui, esențial pentru înțălesul, pe care a vrut să-l deie Eminescu, se datorește unei greșeli de corectură din cele atît de numeroase cîte le cuprinde această ediție.

Te duci (ed. Maiorescu, p. 161 ; „Convorbiri literare“, XVII, 11, 420—421, 1 februarie 1884).

Versul 16 sună în „C.L.“ : *Atîrna viața mea* **de** *veci.* Ed. Maiorescu are *atîrnă viața* **pe** *veci.* Unii editori au adoptat versiunea din „C.L.“, schimbînd însă timpul verbului din imperfect în prezent (C. Botez). Alții au respectat textul ed. Maiorescu (G. Ibrăileanu). Variantele a două manuscrise au forma din „C.L.“ : *S-atîrne viața mea* **de** *veci.* Eminescu a vrut să spuie că întreaga-i viață din *trecut* atîrnă „de-al genei. . . gingaș tremur“. Intensitatea sentimentului dă iluzia eternității lui. I se pare anume că această dragoste durează de o veșnicie, însă nu *pentru* veșnicie : *De-atunci, pornind a lui aripe, — S-a dus* **pe veci** *norocul meu.* În chipul acesta ar putea fi justificată din punct de vedere logic, întrebuințarea imperfectului din textul „C.L.“, dacă ea n-ar schimba accentul versului. Psihologic însă, timpul prezent redă mai bine antinomia sentimentelor care predomină în această poezie *(cf. Și te uram cu-nverșunare, — Te* **blăstemam**, *căci te* **iubesc** *).*

S-a stins viața. . . (ed. Maiorescu, p. 61 ; „Convorbiri literare“, XVII, 10, 357 ; 1 ianuarie 1884).

Versul 2 : ed. M. : *N-auzi cîntări, nu vezi lumini* **pe valuri** ; „C.L.“ : *N-auzi cîntări, nu vezi lumini* **de baluri.**

Variantele manuscriselor nu au versiunea ed. Maiorescu. Dealtminteri toți editorii au adoptat forma din

„C.L.“. Cu toate acestea ne vine greu să atribuim exclusiv lui Maiorescu această schimbare în textul poetului. *Cîntările* sînt în legătură cu sărbările venețiene care se petreceau pe canaluri, iar *luminile pe valuri* sînt gondolele luminate noaptea. Ne întrebăm dacă nu cumva și în cazul acesta Maiorescu s-a orientat după vreun manuscris de al poetului, astăzi pierdut.

Ce te legeni codrule (ed. Maiorescu, p. 14 ; „Convorbiri literare“, XVII, 11, 424 ; 1 februarie 1884).

Atît în ed. Maiorescu, cît și în textul „C.L.“, versurile 14 – 15 sună :

Peste vîrf de rămurele – Trec în stoluri **rîndurele.**

Toți ceilalți editori, afară de C. Botez, au considerat *rîndurele* ca o greșală de tipar pentru *rîndunele.* Variantele din manuscrise ne dau însă prima formă : *Zboară cuci și rîndurele – Ducînd gîndurile mele. Zboară-n stoluri rîndurele.* C. Botez, (p. 503) observă că ultima variantă face parte din manuscrisul care este „aproape identic cu textul” definitiv. Eminescu credea, probabil, că *rîndurele* este o formă populară rotacizantă.

3. *Trecut-au anii* (ed. Maiorescu, p. 59).

Mai toți editorii, în lipsa altei variante publicate, au reprodus versiunea din ediția Maiorescu. Credem totuș că primul vers, așa cum îl găsim în această ediție, nu este cel pe care l-a voit Eminescu. Într-adevăr, în manuscrisul cel mai apropiat, ca text, de forma definitivă a poeziei, în care apare pentru prima dată comparația cu *norii*, sînt deosebiri importante față de varianta dată de Maiorescu.

În ms : *Trecut-au ani (i) (în zbor) Ca (stol de) nouri lungi pe șesuri, . . .*

În ed. Maiorescu : *Trecut-au anii cu nori lungi pe șesuri. . .*

În toate poeziile lui Eminescu – ca și în poezia în genere, atunci cînd creația-i „sinceră“, – există o concordanță perfectă între felul ritmului, alegerea și poziția cuvintelor și între tonalitatea sentimentului (v. G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, în *Studii literare*, p. 151 – 229).

În manuscris Eminescu scrisese mai întăi anii (articulat), apoi a șters articolul, și astfel a rămas simplu : *Trecut-au ani.* Lipsa aceasta voită a determinării noțiunii redă mai bine impresia subiectivă a timpului care se pierde monoton în trecut fără a putea fi delimitat în chip obiectiv, lipsind tocmai subordonarea manifestărilor personale unei ordine exterioare, dominată de conceptul timpului și spațiului. Și această impresie din primul vers este întărită la sfîrșitul poeziei : *Iar timpul crește-n urma mea. . . mă-ntunec.*

În partea a doua a versului, în manuscris e scris *nouri*, nu *nori*, cum e în ed. Maiorescu. Varianta din manuscris schimbă accentul stabilind astfel o mai bună adaptare a fondului la formă :

ms. : *Trecút-au áni ca nóuri lúngi pe șésuri.*

ed. M. : *Trecút-au ánii cá nóri lúngi pe șéșuri.*

Mai întăi, prin faptul că *nouri* e bisilabic, stăruim mai mult asupra lui la pronunțare, apoi prima silabă este accentuată în vers, iar ultima, neaccentuată, se leagă în chip necesar de cuvîntul imediat următor monosilab *lungi*. Accentul *trebuie* să cadă pe *nouri*, căci imagina lor este punctul central de unde pornește impresia dominantă.

Prima parte a versului este oarecum o constatare abstractă, sensibilizată într-o măsură oarecare prin lipsa articulării substantivului *ani*. Această constatare este însă transpusă în imagina comparației, în partea a doua a versului. Asupra *acestei părți* a voit să insiste poetul. Din *ea* se naște puternic sentimentul de monotonie a timpului trecut. Proporția lungimii primei părți față de cea de a doua, potrivit importanței lor, este păstrată numai în prima redacție.

În ediția Adamescu („tipăritura a patra“) găsim varianta din manuscris, însă cu o gravă greșală (de tipar probabil) care denaturează cu totul sensul : *Trecut-au ani* **cu** *nouri lungi pe șesuri.*

Din comparația făcută s-a putut ușor constata că prima ediție a poeziilor lui Eminescu cu prefața lui T. Maiorescu are un text inferior celui din „Convorbiri literare". Această observație este mai ales valabilă pentru poeziile apărute mai întâi în revistă și apoi publicate în volum. Afară de greșelile de tipar, omisiuni de versuri întregi, s-au făcut și unele schimbări în text, unele „îndreptări", datorate altcuiva decît lui Eminescu. Acestea ies la iveală printr-o simplă confruntare cu redacția din „Convorbiri". Sînt altele însă *(cf.* ultimului vers din *Despărțire)* care nu pot fi atribuite exclusiv lui Maiorescu sau altuia, pentru motivul că le aflăm corespondente în manuscrisele poetului de la Academie. A făcut oare Eminescu, între timp, unele modificări în poeziile sale deja publicate în „Convorbiri"? Cred că răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Dovada concludentă este *Luceafărul*, publicat în același an și în aceeași formă și în „Almanahul" studențesc și în „Convorbiri" și *apoi*, cu schimbări făcute de Eminescu, în ed. Maiorescu. Același lucru s-a întîmplat și cu poezia *S-a dus amorul*, care a fost publicată în volum, *după ce* Eminescu îi făcuse unele modificări.

Dar *candelă* așa de „eminescian" din *Pe lîngă plopii fără soț* (vers 44), — transcris *candela* în „Convorbiri", — cui altuia poate fi atribuit decît lui Eminescu ?

În prefața ed. Socec, Maiorescu afirmă, — și desigur afirmația este adevărată, — că Eminescu n-a avut răgazul să facă îndreptări în poeziile deja publicate. Dar, între timp, nu s-a mai gîndit deloc la aceste îndreptări ? Unele versuri din ed. Maiorescu pentru care găsim variante aproape identice în manuscrisele sale, și care diferă de forma din „Convorbiri", nu sînt oare dovada cea mai hotărîtoare că totuș Eminescu n-a abandonat complect poeziile deja publicate ?

Așa cum se pune problema, se cere, pentru soluționarea ei, multă pătrundere a textelor eminesciene și multă chibzuială pentru a feri opera genialului poet de nenorocita colaborare a editorilor, de care, de foarte multe ori, a fost pîngărită.

VALOAREA SIMBOLICĂ A POEMEI „LUCEAFĂRUL"

Nici o poezie din întreaga operă a lui Eminescu n-a provocat cercetări mai bogate și interpretări mai variate și, de multe ori, contradictorii ca poema *Luceafărul*. Soluțiile opuse sînt foarte explicabile cînd considerăm complexitatea materialului de studiat. Într-adevăr, în această poezie, pe lîngă cadrul imaginar, în care se petrece povestea iubirii cea „peste fire" dintre Luceafăr și Cătălina, mai găsim sensul simbolic cu cele două aspecte care se întrepătrund și se susțin reciproc : cel psihologic și cel metafizic.

Unii istorici literari au crezut că pot afla semnificația alegoriei prin determinarea elementelor mitice disparate, care au intrat în compoziția eminesciană, încercînd să lămurească, în chipul acesta, atributele specifice *Luceafărului*, singurele în stare să scoată în evidență unitatea lui simbolică.

Alții au adoptat metoda contrară căutînd să descopere în primul rînd izvoarele filosofice antice și moderne, cu ajutorul cărora și-a închegat Eminescu concepția despre raportul dintre cele două lumi : cea nemuritoare a Luceafărului și cea vremelnică a Cătălinei.

Raportul dintre izvoarele de inspirație și creația poetică a fost precizat de Cezar Papacostea în studiul său *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, București s.a.: „Varietatea temperamentelor artistice creează în mod necesar o infinită varietate de izvoare : în natură, în viață, în operele literare de orice gen. Apropierea unui temperament de cutare izvor este determinată prin ceea ce Goethe e numit *afinitate electivă*. Izvorul nu

presupune însă acoperirea operei inspirate. Creația nouă, cînd e lucrare de artă, își făurește schelă de susținere ; ea trăiește ca organism autonom, față de care izvorul rămîne simplu punct de plecare. Aceasta, — fără să mai vorbim de elementele formale : vers, ritm, vocabular etc., care condiționează hotărîtor în arta literară. Mai mult : în aceeaș operă se pot întrezări și determina firele unor multiple înrîuriri. Important e ca această varietate de izvoare să se supună unității artistice suverane, ca fuziunea elementelor de proveniență variată să fie desăvîrșită și ca rezultanta să fie o compoziție nouă" (p. 46).

Cercetarea izvoarelor, care au sugerat lui Eminescu anumite elemente din cadrul povestirii, n-a putut pănă acum să precizeze toate influențele contopite în unitatea poemei. Dealtminteri aceste cercetări trebuiesc făcute cu multă circumspecție, fără a pierde din vedere opera literară supusă analizei, fiindcă, pe terenul vast și nesigur al izvoarelor, de multe ori simple coincidențe ne dau iluzia unor legături cauzale, iar istoricul, rătăcit pe cărările întortochiate ale influențelor, nu-și mai dă samă, cu vremea, de scopul său ultim.

În această situație s-au găsit, la un moment dat, acei care discutau problema legăturii dintre *Luceafărul* lui Eminescu și basmul *Fata în grădina de aur* al lui Kunisch. Studiind mai ales caracterele diferitelor mituri cu semnificații de cele mai multe ori opuse, pănă la urmă poezia aceasta a lui Eminescu ni dă impresia unui mozaic hibrid fără nici un fel de coeziune internă.

La această diversitate a elementelor, care au servit de cadru poemei, s-a adăugat o bogată literatură a interpretării simbolului.

Fiecare cercetător a interpretat simbolul potrivit cu preferințele sale pentru un sistem filosofic sau altul.

Ca să ne dăm samă cît de subiective au fost soluțiile este destul să amintim că, pe cînd R. Dragnea [1]) vede în Luceafăr întruparea Arhanghelului Mihail, —

[1]) *Spiritualitatea lui Eminescu*, în „Gîndirea", 1929.

așa cum ni-l prezintă cel mai autentic și cel mai ortodox creștinism, Tudor Vianu [1]) și, după el, Iulian Jura [2]), văd, din contra, întruparea Satanei, așa cum l-au conceput romanticii, după părerea celui dintăi, sau cum îl găsim în demonologia creștină ortodoxă, după părerea celui de al doilea.

Credem că, în ceea ce privește Luceafărul, nu se poate căpăta o lămurire a semnificației lui simbolice decît prin cercetarea etapelor la care s-a oprit pentru un timp gîndirea filosofică a poetului, ca să ajungă la urmă la închegarea definitivă a unei concepții unitare, așa cum o găsim în forma ultimă a poemei publicată în prima ediție Maiorescu. Această metodă este cu atît mai potrivită, cu cît la baza antagonismului dintre cele două lumi : aceea nemuritoare a Luceafărului și acea vremelnică a Cătălinei, nu stă atît o constatare răce filosofică, cît, mai ales, o experiență intensă și îndelungată a poetului, care, încetul cu încetul, se încadrează în intuiția unui adevăr universal. Vlahuță mărturisește că a cunoscut incidentul sentimental, care a trezit în sufletul lui Eminescu conștiința neputinței geniului de a fi fericit și de a face pe alții să simtă fericirea în lumea pămîntească.

*

Poema *Luceafărul* a apărut mai întăi în „Almanahul Societății Academice social-literare «România jună»", aprilie 1883. A fost apoi reprodusă în „Convorbiri literare", XVII, 5, 169–178, 1 august 1883.

În volumul de versuri îngrijit de Maiorescu și apărut în 1884, poezia a fost publicată cu unele modificări datorite lui Eminescu „căci el obișnuia să-și corecteze poeziile și după ce le publica — dovadă cele șase poezii publicate întăi în revista „Familia" din Oradea-Mare și apărute apoi cu modificări în același volum" (C. Botez, Mihai Eminescu, *Poezii*, București, s.a., p. 419).

[1]) *Luceafărul*, în *Poezia lui Eminescu*, București, s. a., p. 138.
[2]) *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gamber, 1933.

Pentru soluționarea problemei noastre, aceste schimbări sînt foarte importante, fiindcă, după cum vom vedea, ele arată că Eminescu a renunțat la unele strofe, care denaturau unitatea simbolului, așa cum acesta s-a închegat în ultima concepție a poetului.

În textul „Almanahului" v. 192 sună :

Ia dul de-ți vezi de treabă.

După v. 394 urmează strofa :

Ei numai doar durează-n vînt
Deșarte idealuri,
Cînd valuri află un mormînt
Răsar în urmă valuri.

În locul v. 319–320 : *Tu ești de forma cea dintâi — Ești veșnica minune,* în „Almanah" găsim : *Cere-mi cuvîntul meu dintâi, — Să-ți dau înțelepciune ?*

După aceste două versuri urmează în „Almanah" două strofe, la care Eminescu a renunțat, așa că ele nu mai figurează în ed. Maiorescu :

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare ?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Mai toți editorii au crezut că forma definitivă a poeziei este acea din „Almanah", reprodusă apoi în „Convorbiri literare", bănuind poate că schimbările din ed. Maiorescu au fost făcute de altcineva. Această preferință se datora credinței că Eminescu, după ce publica o poezie, nu mai revenea asupra ei. Totuș sînt unele schimbări care nu au putut fi făcute de altcineva.

Problema a fost reluată de G. Ibrăileanu, care crede că trebuie să adoptăm textul ed. Maiorescu : «Varianta ed. Maiorescu e superioară variantei din „Almanah", căci *ia dul-de-ți vezi de treabă* nu e bine ; strofa *Ei numai doar durează-n vînt. . .* nu e de primul rang în *Luceafărul* ; lipsind ea, strofa următoare *Ei doar au stele cu noroc. . .* capătă mai multă forță, concentrînd în ea contrastul dintre eternitatea Părintelui ceresc și a lui Hyperion și dintre vremelnicia oamenilor. Dintre cele trei strofe de după strofa *Iar tu Hyperion rămîi* numai lipsa uneia *(Vrei să dau glas acelei guri)* este o pierdere reală din punct de vedere al frumuseții. Eliminarea acestor strofe are mai multe avantaje estetice : dispar cele două strofe slabe ; se scurtează vorbirea Părintelui ceresc, care altfel e prea lungă. Și, în sfîrșit, suprimă *tranzacția* propusă de Părintele ceresc Luceafărului, și astfel refuzul lui de a face muritor pe Luceafăr rămîne pur imperativ, categoric.

Dar tranzacția începe mai înainte de aceste strofe. Începe în strofa imediat anterioară din „Almanah", în strofa : *Iar tu Hyperion rămîi — Ori unde ai spune . . . — Cere-mi cuvîntul meu dintâi — Să-ți dau înțelepciune ?* La început, versurile din urmă au fost : *Vrei din cuvîntul meu dintâi — Să-ți dau înțelepciune ?* Așadar *de aici* începeau întrebările-propunerile Părintelui ceresc, dar Eminescu a schimbat, în manuscris, a șters pe „vrei" și l-a înlocuit cu „cere-mi", dar a uitat să șteargă semnul întrebării de la sfîrșitul strofei, cînd a trimes poezia la Viena pentru „Almanah".

În sfîrșit versurile : *Tu ești din forma cea dintâi — Ești veșnică minune,* cu care sînt înlocuite cele două versuri discutate mai sus, sînt mult mai frumoase decît cele înlocuite și înlocuiesc începutul tranzacției prin o nouă, scurtă și admirabilă caracterizare a Luceafărului. . .

Cui se datorește varianta din ed. Maiorescu ?

Strofele absente putea să le elimine Maiorescu. Versul cu *ia dul-* putea să-l schimbe Maiorescu. . .

Dar cine a făcut versurile : *Tu eşti din forma cea dintîi — Eşti veşnică minune !* Maiorescu ? E greu de admis că versurile le-a făurit el. Sînt versuri de mare poet. Nici un alt poet român, de oricînd, n-ar fi putut să le scrie.

Probabil că sînt de Eminescu.

Probabil că Eminescu a reluat *Luceafărul*, după publicarea în „Almanah", şi l-a corectat. Şi această a doua versiune corectată a avut-o Maiorescu (*Ediţiile lui Eminescu*, „Viaţa românească", 1929, 5—6, p. 275—276).

G. Ibrăileanu spune *probabil* pentru că, potrivit unei mai vechi constatări, şi-a format convingerea că Eminescu nu-şi corecta poeziile după ce le publica : „Prin urmare, întrebarea dacă Eminescu sau altcineva a făcut corecturile, rămîne".

*

Izvorul principal al poemei *Luceafărul* este, după însăş mărturia lui Eminescu, basmul *Fata în grădina de aur* publicat de Richard Kunisch, *Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Turkei*, Berlin, 1861. Basmul a fost tradus şi publicat de D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Bucureşti, 1926.

Pe ms. Academiei 2275 bis, care cuprinde o variantă a poemei foarte apropiată de textul definitiv, pe foaia 56 r., într-un colţ se află următoarea notă scrisă de mîna lui Eminescu : „În descrierea unui voiaj în (România) ţările (noastre) române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat, este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte, (nici noaptea uitării) şi nume (sic) lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte însă pe pămînt nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste samănă mult cu soarta geniului pe pămînt

şi i-am dat acest înţeles alegoric" (la C. Botez, Mihai Eminescu, *Poezii*, p. 420).

Pentru a ne da samă de importanţa izvorului, care a servit lui Eminescu la închegarea poemei, dăm rezumatul basmului îm părţile lui mai puţin importante, păstrînd întocmai numai momentele mai principale. Această alegere a fost făcută de G. Bogdan-Duică, în studiul său *Despre Luceafărul lui Eminescu*, 1925, p. 4 şi urm. (reprodusă şi de Cezar Papacostea, *op. cit.*, p. 47—50) :

Un împărat are o fată frumoasă ; un fecior de împărat aude despre ea şi pleacă cu gînd bun spre dînsa. Trecînd pe la Sf. Miercuri, Sf. Vineri şi Sf. Duminică, feciorul ajunge în valea Galbănă, unde, într-un palat, locuieşte fata bolnavă, căreia păzitorii cu greu îi deschiseră fereastra, să se mai răcorească, să se-ntremeze(...)

Pe cînd stătea la fereastră şi privea la valea Galbănă, se întîmplă să treacă un zmeu : puternic duh care trăieşte în peşterile munţilor şi poate să capete orice înfăţişare. Se prefăcu în vînt şi cînd adie pe faţa şi umerii frumoasei fete, se aprinse de dragoste şi jură că va fi a lui. **Cînd veni noaptea, el se prefăcu în stea şi se repezi în odaia fecioarei** [1]. *Acolo însă el se prefăcu într-un tînăr frumos şi luminos şi-i grăi :*

— Eşti cea mai mîndră dintre femei şi nici un om nu e vrednic să-ţi desfacă cingătoarea hainei ; dar eu sînt mai puternic decît toţi muritorii şi împărăţia mea nu are margini. Urmează-mă şi fii a mea ; te voi duce acolo unde e lumină veşnică, mai sus de nouri, în vecinătatea soarelui.

Atunci răspunse frumoasa fată de împărat :

— Mă dor ochii cînd te privesc şi nu pot suferi strălucirea ta ; dacă te-aş urma, aş orbi, şi vecinătatea soarelui m-ar arde.

Atunci zmeul cel puternic se întristă, se prefăcu iarăş în stea şi se întoarse în cer. Acolo rămase el toată

1) Subliniat de noi.

noaptea și privi jos în cămăruța frumoasei fete ; razele lui însă erau palide si lîncede, parcă ar fi fost întunecate de jale. Și cînd veni noaptea următoare, puternicul zmeu se prefăcu în ploaie și căzu în odaia fetei de împărat. Acolo însă, el luă înfățișarea unui tînăr frumos, ai cărui ochi erau albastri ca marea cea adîncă și al cărui păr lucea în lumina lunei ca solzii peștilor. Și grăi către ea :

— Urmează-mă și fii a mea ; te duc acolo unde nu pătrunde raza soarelui adînc supt fundul mării ; acolo îți dăruiesc castele de corali roșii și albe mărgăritare.

Fecioara de împărat răspunse atunci :

— Mi-e frig în apropierea ta și, dacă te-aș urma în palatele tale de corali și mărgăritare albe, unde nu pătrunde nici o rază a soarelui, atunci ar trebui să mor de frig.

Și puternicul zmeu se întristă și zise :

— Ce trebuie să fac eu ca tu să mă iubești ? Cere ce vrei, dar fii a mea. Atunci fata cea frumoasă gîndi să-i încerce puterea iubirii și dacă nici o jertfă nu i-ar fi prea mare ca s-o cîștige, și-i grăi :

— Ca să te urmez și să fiu a ta, trebuie să te lepezi de toată puterea și nemurirea ta, trebuie să fii un om ca toți ceilalți, ca să te pot îmbrățișa fără să mă tem de tine.

Atunci duhul cel puternic se uită la fata cea frumoasă și nici o jertfă nu i se păru prea mare pentru iubirea lui, și-i grăi :

— Fie după cum dorești ! Mîine voi zbura la Scaunul Domnului si-i voi duce înapoi nemurirea și puterea, pe care mi le-a dăruit, și-l voi ruga să mă preschimbe într-un om slab și muritor, ca tu să fii a mea.

Și zicînd cuvintele acestea, s-a prefăcut în curcubeu, s-a suit sus în cer și a rămas acolo toată noaptea, deasupra palatului fetei de împărat (...)

Dar, pe cînd zmeul-curcubeu rămîne deasupra palatului, feciorul de împărat vine iarăș ; el i-aruncă fetei o floare ce i-o dăruise Sf. Vineri ; fata se bucură ; el o roagă. O pasăre ce i-o dăruise Sf. Duminică se-nalță la fecioară, întinde aripi late și, din fereastră, fata se scoboară pe aripile ei și fug împreună (...)

Pe cînd însă feciorul de împărat zbura cu frumoasa fată, zmeul cel puternic zbura la Scaunul lui Dumnezeu :

— Doamne îți aduc înapoi toată strălucirea și puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pămîntului, de aceea îngăduie-mi, o Doamne să fiu vremelnic și slab ca ea !

Ziditorul însă răspunde :

— Tu nu știi ce ceri. Copiii pămîntului sînt ca spuma mării ; o adiere de vînt îi plăsmuiește, o adiere de vînt îi nimicește ; iubirea lor e ca o stea căzătoare, vine din cer, mersul ei este luminos, dar se stinge cum atinge pămîntul, și viața ei ține numai o clipă.

Zmeul însă se rugă a doua oară. Atunci Domnul zise :

— Privește jos !

Și zmeul văzu cum frumoasa fată de împărat, care îi ceruse jertfa nemuririi și puterii, fugea în brațele unui fiu al pămîntului. Atunci o lacrimă căzu din ochii celui fără de moarte, întăia de la începutul veșniciei, și lacrima, căzînd în fundul mării, se făcu mărgăritar. Și pluti deasupra celor ce fugeau, deși calul lor îi ducea iute ca gîndul. El însă nu voi ca ei să moară unul în brațele celuilalt, pentru că tot iubea pe fata de împărat. Luă deci o brățară de preț cu pietre scumpe, care scînteiau ca tot atîtea stele și o aruncă pe ramurile unui copac. Și cît de răpede călăreau ei, frumoasa fată tot văzu brățara strălucind. Și zice feciorului de împărat :

— Să ne oprim să văd lucrul cel minunat. El se opri, o coborî de pe cal și se sui în copac să ieie brățara ; și cînd frumoasa fată rămase așa singură, zmeul cel puternic apucă o bucată de stîncă mare cît un palat și grea cît tot fierul ascuns în pămînt si-i dete drumul asupra locului unde sta fata de împărat. Feciorul de împărat rămase încă neatins ; și cînd văzu sfîrșitul frumoasei fete, căzu pe stînca ceea care o zdrobise și rămase întins trei zile și trei nopți. Apoi se sculă, urcă pe cal și porni încet spre casă. Cînd însă ajunse în Valea Amintirii, nu putu

merge mai departe și se așează supt un copac. Și păsărelele în ramuri cîntară cîntece care preamăreau minunata frumusețe a fetei de împărat. Iar el ascultă aceste cîntece pănă muri.

Prima versificare a basmului lui Kunisch, socotită ca prima redacție a poemei *Luceafărul*, a fost publicată de Ilarie Chendi în volumul M. Eminescu, *Opere complecte*, I, *Literatura populară*, București, 1902, p. 156 — 168.

Nu vom face o analiză amănunțită a raportului care se poate stabili între această versificare și basmul lui Kunisch, după cum nu vom discuta legătura dintre poema definitivă și izvorul de inspirație. S-a discutat mult și cu folos această problemă[1]), care însă nu intră în cadrul cercetării de față.

Ne vom opri numai la acele elemente care au sugerat interpretatorilor anumite idei în ceea ce privește lămurirea simbolului cuprins în poema lui Eminescu.

Înamorat de fata de împărat, zmeul se preface în stea, cade din cer „în tinda ei măreață" și acolo se întrupează într-un tînăr. Descrierea se apropie mult de aceea din textul definitiv.

Și corpul lui sub haina ce se-ncreață,
S-arată nalt, subțire, mlădios.
Păr negru-n vițe lungi ridică fața,
Cu ochii-albaștri-închiși și zîmbitoare
Părea un **demon**[1]) *rătăcit din soare.*

(v. 203—207)

La chemarea zmeului fata răspunde :

O geniu mîndru, tu nu ești de mine
De-a ta privire ochii mei mă dor. . .
. . . . . .
Frumos ești, dar a ta **nemurire**
Ființei trecătoare e pieire.

(v. 224—225, 230—231)

În a doua întrupare zmeul apare fetei în „a ei odaie" :

El stă frumos supt bolțile ferești
Purtînd în păr cununa lui de trestii.

(v. 246—247)

Aceste versuri ne amintesc felul cum Hyperion apare în poemă :

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferești
Și ține-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

(v. 61—64)

Trebuie să reținem această înfățișare a Luceafărului, întrucît ea a sugerat unor comentatori identificarea lui cu zeul mărilor din mitologia grecească.

Apoi impresia de mort, pe care o produce fetei întreaga apariție a zmeului, apare chiar în această versificare :

---

[1]) G. Bogdan-Duică, *Despre „Luceafărul" lui Eminescu*, în „Anuarul liceului ortodox-român Andrei Șaguna" din Brașov, 1925, p. 5—33, găsește că basmul lui Kunisch nu poate ocupa un loc însemnat ca izvor de inspirație pentru poema definitivă a lui Eminescu : „puțin i-a dat lui Eminescu basmul ; mult, aproape tot, i-a dat el basmului". Bogdan-Duică indică cu totul alte motive care au ajutat lui Eminescu la închegarea *Luceafărului*, cum ar fi unele reminiscențe din povestirile lui Hoffmann, mitologia greco-romană, persană și lituană ; apoi unele elemente din filosofia lui Giordano Bruno. Opusă acestei ipoteze este părerea lui *D. Caracostea (Izvoarele poemei „Luceafărul"*, în „Convorbiri literare", 1926), care susține că ideile fundamentale din poemă (dorința unui nemuritor de a renunța la nemurirea sa pentru o dragoste pămînteasă) sînt cuprinse în basm. Nu discutăm aceste chestiuni deoarece ele nu intră în cadrul cercetării de față. Din soluția pe care o vom da valorii simbolice a *Luceafărului* se va putea însă lămuri întrucît poezia lui Eminescu este numai o prelucrare artistică a basmului, sau are o valoare cu totul aparte. Se va vedea că basmul i-a *sugerat* lui Eminescu anumite concepții, care, în chip latent, se găseau în sufletul său ca ultime soluții ale unei probleme existențiale.

[2]) Toate sublinierile din versurile citate ne aparțin.

Și părul lui de aur moale
Pe umeri cade undaios, înflat,
Ca ceara-i palid... buza lui în jale
Purta un zîmbet trist, nemîngîiat...
Și-astfel cum sta, mut **înger** *din țării,*
Părea un mort frumos cu ochii vii.

Să se compare aceste versuri cu strofele 17–18 (v. 65–72) din poemă :

Părea un tînăr voievod
Cu păr de aur moale ;
Un vînăt giulgiu se-ncheie nod
Pe umerele goale.
Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară,
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară.

Zmeul cheamă pe fata de împărat să-l urmeze în împărăția sa :

O vin cu mine, scumpă-n fundul mării
Și în palate splendizi de cristal,
Cînd vîntu-a trece peste-a apei arii
Tu-i auzi cîntarea lui pe val.
Ți-i închina viața ta visării,
Vei fi Oceanului monarhul pal
Și în palate de mărgean și porfir
Cu bolți lucrate numa-n aur d'Orfir.

(v. 254–261)

„Cununa de trestii" din versurile 246–247, citate mai sus, care, în forma definitivă, a devenit „toiag încununat cu trestii", alături cu această descriere a împărăției oceanice a zmeului, au servit ca puternice dovezi lui Tudor Vianu ca să identifice Luceafărul cu zeul Poseidon (Neptun).

Din versurile citate pănă acum trebuie să reținem și faptul că, în prima lui întrupare, zmeul apare fetei ca un „demon", iar în a doua ca un „înger".

Suit la cer, zmeul imploră lui Dumnezeu să-l dezlege de nemurire, pentru ca să poată fi iubit de fata de împărat

O Adonai ! al cărui gînd e lumea
Și pentru care toate sînt de față
Ascultă-mi ruga, șterge al meu nume
Din a veciei carte mult măreață.

(v. 398–401)

Dumnezeu, după ce îi arată vremelnicia oamenilor, a căror viață nu poate aduce fericire, spune zmeului :

Și tu ca ei voiești a fi **demone,**
Tu, care nici nu ești a mea făptură,
Tu, ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură.
Cuvînt curat ce-a existat, **Eone,**
Cînd Universul era ceață sură ?

(v. 454–459)

Trebuie să reținem și aceste versuri, pentru că, în vorbele Celui Atotputernic, un alt comentator al *Luceafărului* (Iulian Jura) a găsit cea mai puternică dovadă că Eminescu a identificat de la început pe Hyperion cu alt zeu din mitologia grecească, anume cu *Plutos*.

Sfîrșitul basmului, așa cum el apare în versificarea lui Eminescu, este cu totul schimbat, Zmeul nu se răzbună brutal față de necredința fetei de împărat, ci dorește celor doi tineri :

Fiți fericiți, — cu glasu-i stins a spus, —
Atît de fericiți, cît viața toată
Un chin s-aveți : **de-a nu muri de-odată**[1]**).**

(v. 475–477)

N. Iorga (*Trei călători în țările românești*, *An. Ac. Rom., Mem. Secț. Ist.*, s. III, t. V, mem. 5, 1925) observă această schimbare și caută s-o explice : „Nu-

[1]) Sublinierea aparține textului.

mai că povestea e mai crudă și mai vulgară decît poemul care suie înapoi din avîntul fulgerător al disprețului pe acela care a văzut ce sînt oamenii pămîntului, făcuți unul pentru altul și nu pentru ce e mai mare decît dînșii" (p. 15–16).

Iulian Jura, în studiul pomenit, caută să lămurească ultimele cuvinte ale zmeului: „... de-a nu muri deodată" astfel: „În dorința de a reduce toate elementele mitice la mitul principal cuprins în basm, poetul a căutat să împrumute și pentru acest sfîrșit tot un element românesc, drag lui. Elementul este același motiv poporan pe care știm că și-a clădit Eminescu și poezia *Strigoii*. Cuvintele *Un chin s-aveți de-a nu muri deodată* se traduc așa: dintre cei doi îndrăgostiți, acela care va muri întîi se va preface în strigoi și-l va turbura pe cel rămas în viață. Chinul fetei de împărat și al lui Cătălin ar fi devenit atunci chinul groaznic al lui Arald și al Mariei. Iată sensul pe care a voit Eminescu să-l deie sfîrșitului din prima versificare a basmului" (p. 38).

Pentru a pricepe mai bine cele afirmate de Jura, trebuie să arătăm concepția lui asupra procesului de creație caracteristic unor poezii ale lui Eminescu. Jura crede că ceea ce domină opera poetului este, *mitul* și nu gîndirea filosofică. „Ca toți poeții mari, Eminescu gîndea *mitic*. Faptul că Eminescu n-a gîndit filosofic ci mitic, are o importanță mare pentru opera sa poetică. Mitul este factorul generator al creației sale. Numai prin mit putem înțelege această creație, căci drumul pe care-l străbate creația poetică este identic cu drumul pe care-l străbate mitul. Poetul, preocupat de anumite probleme metafizice, pleacă întotdeauna, ca și în mit, de la legendă la ideea abstractă; niciodată invers. Toate elementele filosofice, de care uzează poetul, nu mai au astfel decît simplul rol de a facilita procesul acesta de cristalizare de la real la abstract, de la particular la general" (p. 4–5).

Nu-i locul să discutăm pe larg fondul acestei concepții. Observăm numai că raportul de subordonare,

pe care îl stabilește Jura, între gîndirea filosofică și gîndirea mitică, considerînd pe cea din urmă ca elementul prin excelență generator, dacă este aplicabil la unii poeți, în cazul nostru însă contrazice psihologia creației, specifică lui Eminescu. La acest poet elementele mitice cu semnificația lor particulară, se subordonează concepției filosofice proprii. Elementele mitice dau numai cadrul exterior; în ele se concentrează datele sensibile ale creației, pierzînd tocmai din cauza aceasta valoarea lor proprie simbolică. Unitatea creației nu o dă mitul, ci concepția, care are rădăcini adînci în experiența personală. *Concepția* condiționează alegerea sau eliminarea elementelor mitice.

Credem că explicația dată de Jura sfîrșitului primei versificări a basmului este și incompletă și forțată. S-au neglijat anume două aspecte din cele mai importante: conținutul nou sufletesc, pe care Eminescu îl dă zmeului, prin faptul că încă de pe acuma el începe să simtă identitatea de esență între el și personajul din poveste, apoi sfîrșitul fiului de împărat în grădina Amintirilor.

Zmeul reintrat în lumea nemuririi, străin pe veci de năzuințele vremelnice ale muritorilor, nu poate să mai aibă resentimente, manifestate brutal față de iubita sa, pe care acuma o privește din perspectiva infinită a celor care nu cunosc moartea. El dorește însă îndrăgostiților pămînteni să aibă singurul chin de a nu muri deodată. Chinul acesta presupune o interiorizare a suferinții și a fost sugerat lui Eminescu de moartea fiului de împărat în acea grădină a Amintirilor. Vedem clar cum aici concepția, încă nebuloasă desigur, a viitorului Luceafăr determină o transpunere pe alt plan a răzbunării zmeului. Este cu totul fără importanță dacă Eminescu s-a gîndit la soarta lui Arald din *Strigoii*. Important este faptul că Eminescu *schimbă* unele caractere din sufletul eroului său și interiorizează suferința celorlalți.

În această primă versificare, Eminescu a căutat să adîncească psihologia zmeului nemuritor încercînd să-l

identifice cu anumite personaje mitice. *Dar aceste identificări nu trebuiau să contrazică concepția poetului despre esența intimă a nemuritorului său.* Și, pe măsură ce această concepție se lămurea, Eminescu elimină anumite caractere împrumutate de aiurea, din mit, încearcă altele nouă până se oprește la ultimele din poezia sa definitivă.

Iulian Jura crede că, în prima versificare a basmului, Eminescu a identificat zmeul cu zeul Pluton din mitologia grecească: „Ca primă dovadă că Eminescu a identificat zmeul din basmul—Kunisch cu Pluton, și că de la început poetul s-a gîndit să-l treacă în cadrele mitului românesc în persoana lui Satan, aduc următoarele versuri, scăpate din vedere cercetătorilor de până acum, și în care Eminescu fixează împărăția subterană a zmeului. În aceste versuri Eminescu zice: *În fundul lumii, unde apa scurmă — Al mării sîn, acolo-o-ar fi dus — Dacă-l iubea...*" (p. 32). Și mai departe Jura caută să dovedească această identificare, bazîndu-se pe unele versuri din prima redacție: „Motivul principal din basm, amintindu-i de vechiul motiv al răpirii unei pămîntene de către zeul infernului, cuprins întâi în povestirile lui Orfeu, Eminescu, se îndreaptă în mod firesc spre orfism. Alăturarea cuvintelor demon și Eon ne amintesc (sic!) astfel de acel „prim-demon" („Ürdemon") al orficilor, la început nerevoltat, „cuvînt curat", — dar pe care Eminescu nu-l păstrează exclusiv în cadrele oferite lui de mitul orfic, ci îl îndreaptă înspre cuprinsul basmului, așezînd în fruntea lui un zeu suprem, pe Adonai.

„Drumul de la Pluteus, care răpește pe Proserpina, și descris de Orfeu (*Argonauții*, v. 1191 și urm.), la Eminescu urcă până în cel mai de sus punct al mitului orfic, cu scopul ca poetul să-și personalizeze cît mai mult eroul, pentru ca, din acest punct de vedere, să revină iarăș înspre basmul de la care a plecat și în care zmeul este supus atotputernicului Dumnezeu, — Adonai" (p. 33—34).

Ca să se vadă la cîte interpretări opuse dau naștere încercările de a găsi o semnificație elementelor imaginare ale alegoriei, citățm și cele spuse de Tudor Vianu în studiul deja amintit: „Dar cine este acest demon al mărilor, stăpîn peste palatele din fundul ei? El este Poseidon (Neptun), ale cărui atribute mitologice revin acum în poema lui Eminescu. În figurația lor iconografică, zeii antici erau însoțiți mai totdeauna de obiectul care alcătuia simbolul puterii și stăpînirii lor. Și după cum Poseidon este reprezentat ținînd în mînă tridentul marin, tot astfel apariția neptuniană a Luceafărului poartă ca un sceptru *toiagul încununat cu trestii*, semn al stăpînirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiți de sufletul pios al omului medieval ca niște adevărați demoni și această răsfrîngere particulară o folosește acum Eminescu pentru a sensibiliza, cu niște elemente mitologice și antice, întruparea care era într-adevăr demonică" (p. 128).

Cum vedem, Tudor Vianu, pentru ca să dovedească identificarea propusă, se bazează și pe faptul că Eminescu a pus în mîna Luceafărului „un toiag încununat cu trestii". D. Caracostea găsește însă că acest atribut are cu totul altă semnificație: „Într-a doua întrupare, (Luceafărul) apare *purtînd în păr cununa lui de trestii*. Trestia, cu care cei vechi făceau condeie, însamnă la aceștia, obiectul de scris și, de aici, căpătase un înțeles mai larg, devenise simbolul nemuririi. Și dacă, în forma ultimă, Luceafărul poartă nu coroană de trestii pe cap, ci un toiag încununat cu trestii, aceasta este pentru stilizarea lui plastică" (*Opera lui Mihail Eminescu*, curs ținut în anul 1931—1932, p. 112—113).

Față de toate aceste interpretări se impune concluzia la care ajunge G. Călinescu în studiul consacrat filosofiei lui Eminescu: „E adevărat că Eminescu avea cultură filosofică și clasică și putea întrebuința abstracțiuni și imagini mitologice multiple pentru a-și desfășura ideea, că reminiscențe de tot felul

s-au putut stratifica peste un mit de o simplitate cosmică pentru care n-avea nevoie de nici o pregătire documentară, reminiscențe ce, aparținînd lumii de buruieni dese ale subconștientului, niciodată nu vor fi descurcate, nefiind de altfel nicicînd vreun folos într-asta. *Dar hotărît este că imaginile poetului nu au funcție de gîndire, nu sînt noțiuni, ci metafore, și orice sistematizare a lor e menită să ducă la bizarerii*" [1]) (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, p. 59).

Identificînd de la început zmeul cu Pluton, Jura crede că Eminescu a căutat mai pe urmă un personaj din mitologia românească și l-a găsit în persoana lui Satan.

Această identificare reiese clar, după Jura, din versurile :

Și tu ca ei voiești a fi demone,
Tu care nici nu ești a mea făptură,
Tu, ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură,
Cuvînt curat ce-ai existat Eone,
Cînd universul era ceață sură ?

Versurile :

Tu, ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură

ne amintesc de Orfeu.

Cuvîntul *demon*, legat de acela de Eon, cît și de ultimul vers *Cînd universul era ceață sură*, de asemenea ne duc spre mitul orfic. Identificat cu Pluton de la început, Eminescu a căutat să accentueze miracolul satanic al zmeului, prin făgăduința lui Dumnezeu de a-i dărui vraja cîntecului, cu care odată a fost învins de Orfeu. Dar Eminescu și-a dat samă de unele nepotriviri ale acestor caracterizări față de ideea creștină din cuprinsul basmului. O asemenea nepotrivire, izvorîtă din dorința lui de a personaliza zmeul și de a-l contrasta cu Dumnezeu, o formează primele două versuri ale strofei : *Și tu ca ei voiești să fii demone, — Tu, care nici nu ești a mea făptură.* De aceea Eminescu, mai tîrziu, precizează că Satan este nu numai *pendent*, ci și creat de Dumnezeu : *Cere-mi cuvîntul meu de-ntăi — Să-ți dau înțelepciune*, sau : *Tu ești puterea mea ; nu pot — Să neg acea putere.* Prin aceste reveniri asupra dualismului din prima versificare a basmului, Eminescu precizează că Satan este *creat* de Dumnezeu, poetul apropiindu-se tot mai mult de mitul românesc, în care Satan, îngerul căzut, nu mai putea fi calificat ca în cuprinsul mitului vechi : *Tu care nici nu ești a mea făptură.* Schimbarea a fost necesară, și ea este singura schimbare suferită de mitul antic, în cuprinsul căruia am văzut că își fixase Eminescu eroul, pe cînd restul caracterizărilor Eminescu le menține așa cum le împrumutase din mitul grecesc, încadrîndu-le de acum pe toate în cuprinsul mitului românesc (p. 16 – 37).

Iulian Jura trece prea ușor peste dificultatea de a da o interpretare mulțămitoare versurilor :

Și tu ca ei voiești să fii demone,
Tu, care nici nu ești a mea făptură ?

Eonul nu e făptura Demiurgului. Atunci ce este ? E părtaș la faptul creației. Este lumea, haos dinamizat de acel punct de energie. Sau e Satan, principiu al răului. Zmeul ar putea fi Satan după concepția mazdeistă. Atunci ar fi sau Ahriman sau unul din demonii săi, Deva, luptînd pentru distrugerea operii lui Ormuz. Însă, deși într-adevăr zmeul solicită o distrucție în persoana sa unei părți din lume, el cere aceasta lui Adonai pe care îl recunoaște ca părinte a toate... Un Satan care adoră pe Dumnezeu, e un lucru ciudat. Dacă însă ne luăm după un fir creștin, fie și eretic, gnostic sau bogomilic, Diavolul e și el emanat din Tot, iar nu un principiu străin, fapt ce nu se acordă cu afir-

[1]) Subliniat de noi.

mația că : Tu... nici nu ești a mea făptură. Să zicem că nefiind făptura Demiurgului, zmeul e Neantul. Atunci, pe lîngă contradicția uluitoare Neant-cuvînt curat, Satan-Logos, se adaugă o nouă absurditate. Haosul e negația oricărei realități, ce nu devine materie decît mișcată de Verbul divin. Dacă zmeul e această substanță maternă, el cere desfacerea Cosmosului și reîntoarcerea în nimic, adică iarăș anularea puterii Demiurgului. Dealtfel nefiind făptura lui Dumnezeu, fiind o substanță deosebită și eternă limitînd puterea divină, nu poate cere Demiurgului ceea ce nu e în măsura aceluia, cu atîta umilință și nici nu-și poate lua singur un atribut substanțial. Zmeul necreat și etern e osîndit la eternitate ca și Divinitatea (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 67 – 68).

Pentru a înlătura toate aceste contradicții, G. Călinescu propune o emendație a textului care, nici mai mult nici mai puțin, schimbă înțelesul inițial în contrarul său :

«Cu mai multă băgare de samă filologică s-ar vedea că versul : *Tu care nici nu ești a mea făptură* e o redacție neîndemănatică (lucru așa de frecvent în manuscrisele eminesciene) a ideii „Tu nici nu ești a mea făptură", adică lucru creat. E mai firesc să ne închipuim într-adevăr că Adonai a amintit zmeului calitatea lui de existență increată, coeternă Demiurgului» (p. 68).

Se pune acum întrebarea dacă Eminescu, părăsind dualismul din prima versificare a basmului și înlocuindu-l cu cele două versuri citate de Jura, a căutat într-adevăr să identifice pe zmeu cu Satan, sau procesul a fost invers ?

În basm, Eminescu a văzut de la început o forță cu puteri suprapămîntene care tulbură pacea muritorilor, răzbunîndu-se atunci cînd aceștia nu pot să-i satisfacă dorințele. Din punct de vedere *etic*, amestecul acestei forțe era demonic, contrazicea adică legile de organizare ale vieții. De aceea Eminescu crează antiteza Dumnezeu-principiu al binelui – și Demon-principiu

al răului. Credem însă că, renunțînd în a doua versificare la această antiteză, Eminescu a părăsit ideea unei identificări a zmeului cu Satan, tocmai pentru că contrazicea concepția nouă a geniului, care începea să încolțească în mintea lui Eminescu.

De data aceasta zmeul se împărtășește din puterea lui Dumnezeu. Astfel se limpezește tot mai mult ideea forței geniului, care are într-însa tocmai eternitatea dumnezeirii. În această nouă realizare, Eminescu a trecut de pe planul metafizic cu semnificațiile mitice pe planul psihologic, încercînd să determine acele caractere intime care-l fac pe geniu în chip fatal impropriu unei fericiri pămîntești.

Această concepție mijește numai în varianta lui Eminescu, pentru că el păstrează două versuri caracteristice primei viziuni : „*Cere-mi cuvîntul meu dintăi – Să-ți dau înțelepciune*". Acestea au persistat și în textul trimes „Almanahului" din Viena, însă au fost *înlocuite* în forma definitivă, așa cum o găsim în ed. Maiorescu, cu versurile : „*Tu ești din forma cea dintăi – Ești veșnică minune*". Dar aceste din urmă versuri întăresc pe celelalte două, prin care Eminescu a înlocuit prima afirmare a dualismului, „*Tu ești puterea mea – Nu pot să neg acea putere*". Cum ar putea interpreta Jura, în sensul ipotezei sale, afirmarea „*ești veșnică minune*", ca să dovedească că Luceafărul este Pluto-Satan ?

Greșeala lui Jura provine din faptul că, pentru argumentarea sa, se sprijină *nu* pe textul ultim al lui Eminescu din ed. Maiorescu, ci pe acel din „Almanah".

Dar Eminescu a mai păstrat o strofă, care, pentru Jura, este hotărîtoare în discuție. În aceasta Dumnezeu făgăduiește lui Pluto-Satan vraja cîntecului. Astfel versurile din prima versificare :

Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură

au devenit în forma socotită ca definitivă :

Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare ?

Evident că, dacă Eminescu a ținut pînă la sfîrșit la identificarea cu zeul infernului, a căutat să cizeleze cele două versuri din prima versificare, menținîndu-le în toate variantele *și* în forma definitivă a poeziei. Jura scrie, satisfăcut de această consecvență a lui Eminescu : „Explicația acestor versuri a fost consecvent ocolită de interpretatorii lui Eminescu, deoarece versurile nu mai puteau fi puse în concordanță cu niciuna din reprezentările care i s-au dat pînă acum Luceafărului" (p. 34), Eminescu, după afirmația lui Jura, a ținut mult la această caracterizare, după cum mărturisesc manuscrisele poetului, în care găsim o mulțime de variante, ceea ce dovedește că Eminescu s-a străduit mult pînă a dat o formă definitivă strofei citate.

Toată argumentarea lui Jura, *și* în cazul acesta, nu are nici o valoare, din cauză că, pînă la sfîrșit, Eminescu *a renunțat* și la această strofă. Într-adevăr, ea nu figurează în redacția definitivă a poeziei. Unele argumente se întorc chiar contra propriei sale ipoteze. Dacă Eminescu a ținut mult la ideea din această strofă și s-a străduit mult s-o exprime într-o formă cît mai desăvîrșită, însamnă că a avut la urmă motive foarte puternice ca să renunțe la ea. Eminescu și-a dat samă că ceea ce spusese acolo nu mai era în concordanță cu concepția sa, acum bine închegată, despre structura esenții geniului și, ca să nu altereze unitatea simbolului, a renunțat la niște versuri, la care ținuse mult altă dată.

Eminescu a mai păstrat ceva din prima versificare, anume *cadrul* imaginar, în care trebuia să trăiască fata de împărat, dacă ar fi răspuns chemării zmeului. Acest cadru, atîta timp cît a putut să dureze ipotetica identificare a zmeului cu Pluto-Satan, avea o semnificație

simbolică. Odată ce însă Eminescu și-a clarificat concepția sa, *și* cadrul imaginar își pierde semnificația proprie, pe care o avea în mit, așa încît versurile :

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe
Și toată lumea în ocean
De tine o s-asculte.

nu mai au nimic de a face cu împărăția lui Pluto-Satan. Ele și-au pierdut înțelesul lor propriu tocmai pentru că Eminescu tot mai mult a precizat conținutul psihologic al simbolului.

Jura caută apoi să explice de ce Eminescu a schimbat titlul *Fata în grădina de aur* în acel de *Legenda Luceafărului* și, mai apoi, în *Luceafărul*. „Schimbarea a fost socotită de cercetătorii de pînă acum ca o părăsire definitivă a motivului originar. Eminescu, înlocuind vechiul titlu cu unul nou, acela de *Luceafărul*, nu voia decît să fortifice motivul vechi și să-și personalizeze tot mai mult eroul în cadrele mitului românesc, cuprins în basmul de la care a plecat și pe care poetul îl duce mai departe". Eminescu a identificat pe Satan cu Luceafărul, numire pe care a găsit-o într-un Hronograf românesc din sec. XVIII (Gaster, *Literatura populară română*, 1833, p. 262).

Va să zică potrivit mitului românesc Satan este Luceafărul, ca traducere literară a lui Lucifer... În a doua fază a poeziei, Eminescu putea să schimbe acum liniștit titlul primei sale versificări. Știind că poema, în linii generale, privește legenda lui Satan-Luceafărul, Eminescu o intitulează : *Legenda Luceafărului*. Mai tîrziu, modificarea s-a făcut odată pentru totdeauna, simplu : *Luceafărul*. Iată cele două faze principale ale poeziei. Schimbarea a fost făcută, prin urmare, nu urmărind una din travestirile pe care le luase zmeul în basm, aceea în *stea*, cum s-a crezut, ci din cauză că eroul basmului și al primei versificări al acestui basm primea numirea în cea mai perfectă concordanță cu

ideea urmărită de la început. Pluton al mitului antic, de la care a plecat poetul, își găsea acum o denumire frumoasă și originală dictată de materialul nostru poporan : aceea de *Luceafărul*.

Și Jura adaugă că Eminescu a menținut toate atributele puse în legătură cu eroul până la această dată.

Observăm că Jura pornește de la niște concluzii, care, pentru noua sa afirmație, devin premise, dovedite însă ca false. Am văzut că Eminescu renunță din ce în ce mai mult, pe măsură ce se încheagă concepția nouă a geniului, la cea mai veche a lui Satan. Ca o caracteristică a felului de a argumenta a lui Jura menționăm faptul că, din variantele din manuscris și din strofele publicate în „Almanah" și reproduse în „Convorbiri literare", alege numai pe acele care ar putea servi ca probe pentru teoria sa. Astfel, în una din variante, Dumnezeu propune Luceafărului, pentru a renunța la nemurire, situații care să-l facă în stare să cunoască mai profund suferințele lumii pământești :

Și dacă vrei să fii un sfînt
Să știi ce-i chinul, truda,
Îți dau un petec de pămînt
Ca să te cheme Budha.

De vrei în număr să mă chemi
În lumea ce-am creat-o,
Îți dau o fișic de vremi
Ca să te cheme Plato.

Jura nu pomenește aceste două strofe, pentru că, într-adevăr, ar fi cu totul inexplicabil ca Dumnezeu să facă asemenea propuneri lui Satan.

Dar este o strofă în „Almanah" care contrazice identificarea propusă de Jura :

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Cum putea măcar bănui Dumnezeu că Satan ar putea arăta în fapte *dreptate* și tărie și cum ar fi putut încredința stăpînirea întregului pămînt, zeului întunericului ? Dacă, într-adevăr, Eminescu a identificat pe Luceafăr cu Satan și totuș a păstrat această strofă în redacția cea mai apropiată de forma definitivă a poeziei, însamnă că în concepția lui despre Luceafăr se află o contrazicere internă, semn al unei grave incoerențe. Și cum aceasta nici pe departe n-o putem bănui lui Eminescu, trebuie, în chip logic, să admitem că temelia pe care Jura și-a clădit teoria este din cele mai șubrede. Eminescu a renunțat într-adevăr la această strofă, cum a renunțat și la *toate* celelalte, pe care se sprijină argumentarea lui Jura.

În realitate, pe Eminescu îl preocupa altă problemă cu totul deosebită de aceea pe care o presupune Jura. Poetul caută să adîncească tot mai mult abisul dintre cele două lumi : a geniului, simbolizată de Luceafăr, și a oamenilor, personificată de Cătălina. Pentru a ilustra mai bine acest antagonism ireductibil, Eminescu a ales *steaua* ca simbol al geniului nemuritor. Prin distanța spațială care desparte cele două lumi a căutat să sugereze antinomia *infinit-limitat*.

«Steaua apare... adeseori în poezia lui Eminescu și prilejul se dovedea bun acum de a aduna încă o dată în jurul tainicei, curatei și misterioasei sale strălucîri, atîtea lucruri cîte îi cutreerau sufletul. Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu ? Unul din ele este ridicarea privirii către cer și către stele. Omul care a fost atins de spectacolul frumuseții și al cărui suflet este neliniștit de iubire, își înalță privirile către cer. Așa ne învață Platon : „Cînd un om, — scrie el, — zărind frumusețea aici pe pămînt, își amintește de adevărata frumusețe, sufletul său capătă aripi și simțindu-le bătînd, dorește să zboare. Neputînd însă, el își îndreaptă, întocmai ca o pasăre, privirile spre cer". Din adîncurile inspirației sale erotice, din rezervele dorului, care nu-l părăsește niciodată, pornește la Eminescu gestul înăl-

ţării privirilor către firmament şi către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice» (Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 135 – 136).

Am văzut că interpretarea lui Jura este falsă din cauză că n-a avut în vedere, printre altele, poezia definitivă a lui Eminescu, ci variantele ei din manuscris, – şi din acestea numai pe acele care sprijineau întrucîtva ipoteza sa, – apoi textul publicat în „Almanah" şi reprodus în „Convorbiri literare".

Dar cele trei strofe, eliminate din ed. Maiorescu, au fost părăsite de însuş Eminescu. Această eliminare a fost necesară pentru a păstra unitatea simbolului. Dacă Luceafărul ar personifica altă idee decît pe aceea a geniului, strofele ar fi putut foarte bine figura, mai ales în ipoteza lui Jura.

Am văzut mai sus că strofa :

Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare.

căreia îi găsim corespondentul în prima versificare a basmului *Fata în grădina de aur*, a fost eliminată pentru că ea sugera o idee străină simbolului.

În momentul cînd Eminescu şi-a făcut convingerea profundă că între cele două lumi, separate prin esenţa lor deosebită, nu mai este posibilă nici o conciliere, nu mai vedea nici un rost ca Părintele ceresc, conştient de aceasta, să ofere Luceafărului alte situaţii pămînteşti decît acea dorită de el.

Dacă strofa *„Îţi dau catarg lîngă catarg..."* s-ar fi păstrat în redacţia definitivă, ea ar fi alterat semnificaţia simbolului. În psihologia geniului, în tendinţele lui de realizare nu poate intra dorinţa de stăpînire efectivă, *politică*, a lumii. Pentru „demon" în schimb, cuceritor şi cu voinţă de stăpînire, propunerile lui Dumnezeu erau în totul valabile.

Acelaş lucru s-a întîmplat şi cu strofa : „Vrei poate-n *faptă* să arăţi dreptate şi tărie ...". Creaţia

geniului, închipuit de Eminescu, tinde să depăşească lumea concretă, de care se simte străin. El nu poate realiza decît în lumea ideilor permanente şi nu în lumea faptelor trecătoare. Trebuie să amintim şi ceea ce am spus mai sus, că această strofă contrazice ipoteza lui Jura, o astfel de propunere *nu putea* fi făcută unui „demon".

Vedem deci că Eminescu *pentru unitatea simbolului* a lăsat la o parte cele 3 strofe publicate în „Almanah".

D. Caracostea, care vede în *Luceafărul* o pronunţată influenţă a lui Schopenhauer, explică înlăturarea acestor trei strofe prin faptul că ele ar fi denaturat concepţia asupra omului de geniu, aşa cum o găsim la acest filosof :

„Înlăturarea strofelor acestora nu poate fi lămurită decît în lumina concepţiei schopenhaueriane. Potrivit acestei concepţii, omul de geniu fiind un contemplativ, nu poate fi nici om de stat, nici cuceritor războinic, aşa cum este în cele două strofe din urmă. Iar dacă ele nu se puteau încadra în concepţia totală, înţelegem de ce Eminescu a renunţat şi la prima strofă citată care sublinia, e drept, însuşirea de poet, dar trebuia totuş să fie înlăturată, mai întîi pentru că introducea o enumerare, al doilea pentru că, lăsată singură, nu se putea echilibra în cadrul acestui moment" (*op. cit.*, p. 259).

Dar chiar forma definitivă a poeziei a oferit argumente acelor care au crezut că Luceafărul poate fi identificat cu „demonul".

Astfel T. Vianu analizînd impresia pe care Luceafărul o lasă Cătălinei, în cele două întrupări, spune :

„În privirile acestei apariţii, ea citeşte cu adevărat elementul demonic al *patimii fără saţ şi plină de întuneric*. Şi această impresie este cu mult mai potrivită decît aceea care o face pe Cătălina să-şi asemene fantomaticul ei amant, în prima lui întrupare, cu un înger. Un înger nu priveşte astfel pe o fecioară pămînteană ! Dar chiar faptul că, în prima lui întrupare,

Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falşă este corectată de cea de a doua, în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos" (*op. cit.*, p. 127).

Oare Eminescu a ales cele două forme cu totul deosebite ale întrupării lui Hyperion pentru ca, prin contrastul lor, să accentueze mai lămurit natura demonică a Luceafărului ?

În realizarea alegoriei, se punea aici o problemă pe care numai genialitatea lui Eminescu a putut-o soluţiona. Într-adevăr, în momentele întrupării sale, Hyperion aparţine acelei lumi veşnice care nu are „nici timp, nici loc" şi „nu cunoaşte moarte". *Întrupare* însă înseamnă *limitare* temporală şi spaţială, fiindcă nu o putem concepe în afară de materie. În felul acesta, cu toate că Luceafărul luase chip de om, totuş el *nu* trebuia să producă impresia puternică şi continuă a *unităţii* în ficţiunile celor două întrupări. Se ştie doar că orice idee de individualitate se întemeiază în primul loc pe aceea a continuităţii în formele ei concrete. Dacă Hyperion ar fi apărut în amîndouă ipostazele cu aceeaş înfăţişare omenească, din identitatea şi unitatea apariţiilor sale s-ar fi născut ideea *permanenţii* materiale. Eminescu a ales cele două contraste tocmai ca să excludă orice fel de unitate în vremelnica coborîre a Luceafărului în lumea pămîntească. Din cauza aceasta Cătălina nu poate să-l înţeleagă pe fantomaticul ei inbit. Dacă ultima asămănare cu demonul, pe care o face Cătălina, ar fi îndepărtat pe cea dintăi — cum crede Tudor Vianu — în cazul acesta Luceafărul ar fi avut o realitate constantă. Ar fi dispărut orice fel de incertitudine în ceea ce priveşte esenţa lui intimă, redusă în chipul acesta la forme accesibile cunoaşterii noastre omeneşti. Cele două viziuni trebuiau să rămîie deci la fel de puternic întipărite în sufletul Cătălinei. Între aceste două ipostaze extreme e zădarnică orice încercare de a găsi firul unei coeziuni lăuntrice.

Ca şi T. Vianu, Iulian Jura găseşte argumente pentru a demonstra „satanismul poeziei" în felul cum se manifestă iubirea lui Hyperion : „Din momentul în care Luceafărul a îndrăgit fata, el insistă în dragostea lui, care devine pentru fată un adevărat chin" (p. 43).

Şi Jura citează versurile : „Şi pas cu pas pe urma ei — Alunecă-n odaie...", „I-atinge mînile pe piept — I-nchide geana dulce...", „Şi din oglindă luminiş — Pe trupu-i se revarsă...", „Căci o urma adînc în vis — De suflet să se prindă...". Dar insistenţa dragostei nu este numaidecît o notă specifică caracterului satanic. Ea izvora din propria structură sufletească a lui Eminescu. Se pot cita o mulţime de versuri din poeziile sale erotice în care predomină această adevărată obsesie. Dealtminteri „insistenţa" este un semn al intensităţii sentimentului de iubire, şi dacă o întîlnim şi în manifestările Luceafărului, nu trebuie să-i căutăm în altă parte explicaţia.

Jura crede însă că „insistenţa diabolică din aceste versuri nu mai este apanajul unui *geniu* senin şi nepăsător, însuşire de care nu se bucură Luceafărul decît la sfîrşit cînd se vede învins" (p. 44).

Greşala lui Jura constă în aceea că vrea să explice toate manifestările Luceafărului faţă de Cătălina raportîndu-le la ideea preconcepută a identităţii lui Hyperion cu Satana. Explicaţia adevărată nu poate fi găsită decît în totalitatea poeziei lui Eminescu, căutînd momente asămănătoare în versurile în care Eminescu şi-a cîntat propriile sale sentimente. Această „încadrare" a poemei a încercat-o D. Caracostea în cursul citat. Ni se pare că se poate face în sensul acesta o comparaţie între *Luceafărul* şi poezia *Pe lîngă plopii fără soţ*, în care „apare mai clar discordanţa dintre felul înalt care, în iubire, caută îndeplinirea unei chemări superioare şi lipsa curentă de înţelegere" (D. Caracostea, *op. cit.*, p. 235).

În poezia *Pe lîngă plopii fără soţ* este vorba de aceeaş iubire ca şi în *Luceafărul*, şi de aceeaş insis-

tență a dragostei, căreia îi răspunde aceeaș neînțelegere din partea iubitei. A vrut oare și aici Eminescu să înfățișeze un „satanism" al iubirii, atunci cînd spune: „Căci te iubeam cu ochi *păgini* – *Și* plini de suferinți..." ?

După mărturia acelor care cunoșteau unele întîmplări din viața intimă a lui Eminescu, amîndouă aceste poezii își au izvorul de inspirație în fapte de experiență analoage. Nu vrem să stabilim aici o asămănare de fond, bazîndu-ne pe momentele ocazionale care au trezit în sufletul lui Eminescu aceleași sentimente. Ne interesează întru atîta amănuntul biografic întrucît el actualizează unele stări sufletești prea generale, legîndu-le de fenomenul trăit, singurul care dă conținut adînc și persistent tuturor atitudinilor, în aparență irațională, justificîndu-le astfel în fața judecății noastre.

Acele, din nenorocire, prea cunoscute peregrinări ale lui Eminescu prin fața geamului „ce strălucea" au importanță pentru că ele și altele la fel au trezit în sufletul poetului conștiința deosebirii de esență între cele două lumi înfățișate în *Luceafărul*.

Poezia *Pe lîngă plopii fără soț* este legată mai mult, în toată realizarea ei, de faptul de experiență care a provocat-o. Tocmai din cauza aceasta, ea are o mare importanță pentru lămurirea problemei de față. Ea cuprinde un *lirism mai subiectiv* decît *Luceafărul*.

În *Luceafărul*, Eminescu a depășit experiența sa prin faptul că a generalizat momentele particulare ale ei, așa cum le-a trăit, găsind în manifestările lor, trecătoare și diverse, esența permanentă și deci singura valabilă pentru orice fel de existență. Prin această *obiectivare* a unor sentimente proprii, izvorîte din contactul personal cu realitatea, lirismul său tinde să capete valoare generală. Încadrat într-un sistem de cunoaștere a lumii, el impune celor care au acceptat ca adevărată explicația, – capabilă să găsească un sens propriu lor vieți, – soluția pentru rezolvarea tuturor contradicțiilor.

Pe lîngă plopii fără soț reprezintă primul stadiu de creație pe planul acelor realizări din poezia lui Eminescu în care s-a concentrat felul special de reacțiune a lui față de cea mai importantă manifestare a vieții: *iubirea*.

E drept că în opera lui Eminescu nu găsim „poezii ocazionale". Dintre toate însă, unele păstrează o notă personală mai pronunțată, altele au un caracter mai general. Din acest punct de vedere, *Pe lîngă plopii fără soț* face parte din prima categorie, *Luceafărul* din a doua.

Revenind la discuția raportului dintre aceste două poezii pentru lămurirea problemei care ne interesează, găsim în amîndouă același sentiment dominant exprimat aproape cu aceeași termini.

Insistența, cu care se cere împărtășirea sentimentului, este exprimată în cea dintîi prin versurile: „La geamul tău ce strălucea – Privii atît de des...", „De cîte ori am așteptat – O șoaptă de răspuns..."

Intensitatea sentimentului, care, în special, prin felul cum este exprimată în *Luceafărul*, a fost interpretată ca ceva „demonic", o găsim și în *Pe lîngă plopii...*: „Căci te iubeam cu ochi *păgîni și plini de suferinți*, – Ce mi-i lăsară din bătrîni – Părinții din părinți". Aceste versuri își găsesc corespondentele în *Luceafărul*: „Doar ochii mari și minunați – Lucesc adînc, himeric, – Ca două *patimi fără saț – Și pline de-ntunerice*".

Eminescu știa că însăș structura sa sufletească nu-i îngăduie să găsească fericirea comună a oamenilor obișnuiți, de felul lui Cătălin. *Suferința* era cuprinsă în orice încercare de a stabili un echilibru a tuturor tendinților opuse. Ea constituia însăș esența sufletului său. Nu era atîta rezultatul unor constatări pesimiste provocate de stupiditatea lumii celeilalte, ci ea venea de dincolo de realitatea imediată, era ceva ancestral:

Căci te iubeam cu ochi păgîni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinții din părinți.

Ceea ce apropie, însă, foarte mult aceste două poezii este *sensul* pe care-l dă Eminescu iubirii. Împărtășirea sentimentului nu-și găsește mulțămirea deplină înlăuntrul ei. Ea este numai o *condiție* pentru realizarea unei creații superioare :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază din adins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins[1]).

Aici se exprimă mîndria conștientă a tuturor posibilităților de creație, care au fost zădărnicite de incapacitatea celei pe care o iubea de a le da impulsul realizării.

Același lucru îl spune Hyperion :

O vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.

În amîndouă strofele este aceeași idee, exprimată cu aceeași termini metaforici.

În *Pe lîngă plopii...*, Eminescu *precizează* mai bine rostul pe care l-ar fi avut iubirea împărtășită :

Ar fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți ;
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț
Un chip de-apururi adorat...

[1]) Toate sublinierile sînt ale noastre.

E clară deci atitudinea lui Eminescu față de iubirea pămîntească. Aceasta nu poate constitui o valoare absolută a vieții, pentru că ea nu-i capabilă să creeze punctul de sinteză în care să se armonizeze toate tendințele contrare.

E drept că, în poeziile sale de tinerețe, Eminescu, poate influențat de unele teme din literatura romantică franceză, acceptase concluzia potrivit căreia *iubirea* poate aduce ultima soluție a unor adînci contradicții. Astfel, în *Înger și Demon* „iubirea învinge demonia în sufletul tînărului și sărutul care vine în cele din urmă să se așeze pe chipul său de muribund, îi aduce iertarea cerului împreună cu o adîncă simțire de pace“ (Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 27).

Eminescu însă a depășit această soluție, care nu-l mai putea mulțămi. *Înger și Demon* și *Luceafărul* sînt, din punctul acesta de vedere, expresiile literare ale unor momente opuse în evoluția ascendentă a spiritualității lui Eminescu. În poeziile sale de tinerețe [1]); [...] „Quietudinea prin iubire a rămas... un motiv constant al liricei erotice a lui Eminescu, atît în unele din poeziile acestei epoce, cum este *Noaptea*, dar și în unele din poeziile de mai tîrziu, printre care *Sonetul* din seria publicată în 1879, cuprinde niște accente care nu mai reținem din sentimentul care în tinerețe putea fi doar o atitudine literară tipică, decît substanța lui clarificată și pură“ (Tudor Vianu, *ibid.*, p. 29).

Se pune întrebarea însă dacă în versurile acestui sonet se exprimă într-adevăr acel sentiment adînc și constant al liniștei depline, pe care o aduce prezența iubitei, sau dacă nu cumva, mai degrabă, *întrezărirea posibilității* unei asemenea stări :

Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o liniștește,
Ca răsărirea stelei în tăcere.
Iar cînd te văd zîmbind copilărește

[1]) Lipsă în textul tipărit *(n. ed.)*.

Se stinge-atunci o viață de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi crește.
(Sînt ani..., v. 9—14)

O analiză mai atentă a acestui sonet ne întărește în convingerea că, și aici, Eminescu a exprimat același sentiment din *Pe lîngă plopii...* și din *Luceafărul*.

Într-adevăr, Eminescu recheamă pe iubita sa ca să reaprindă iubirea de altă dată :

O vino iar ! **Cuvinte dulci inspiră-mi,**
Privirea ta asupra mea să plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Și cînturi nouă zmulge tu din liră-mi

Această strofă, și mai ales ultimul vers subliniat de noi, lămurește pe deplin deosebirea mare care există între liniștea provocată de „sărutul iubitei" din poezia de tinerețe *Înger și Demon* și acea pe care o simte aici poetul în momentul cînd împărtășirea iubirii îi crează armonia stărilor sufletești în creația artistică.

Explicația noastră își găsește o nouă confirmare în altă poezie a lui Eminescu, publicată tot în 1879, dată care însamnă un moment important în evoluția lui Eminescu. E vorba de *Nu mă înțelegi*, apărută în „Albumul literar al Soc. «Unirea»", 1 martie 1879.

Găsim aici exprimat același sentiment ca și în *Pe lîngă plopii...*, anume neputința unei înțelegeri din partea iubitei :

Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi !

Paralelismul între aceste două poezii se menține în ideile fundamentale. Înstrăinarea de obiectul năzuințelor sale dă posibilitate poetului ca, în chip lucid, să arate tot ceea ce a rămas pierdut din cauza lipsei de înțelegere :

Căci pentru care altă minune decît tine
Mi-aș risipi o viață de cugetări senine
Pe basme și nimicuri, cuvinte cumpănind,

Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,
În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec
Să-mpiedic umbra-i dulce de-a merge-n întunerec.
(v. 3—8)

În lumina acestor analize comparative putem pricepe acum natura dragostei, cu tot nesațiul și resentimentele ei, așa cum apare în poezia lui Eminescu. Lipsa de înțelegere din partea iubitei i-a pus veșnic în față imposibilitatea de a realiza acea armonie a unei vieți către care năzuia sufletul său. Brutalitatea contactului spiritual cu această neînțelegere i-a distrus și lumea de visuri, așa încît la urmă și-a dat samă că nu e cu putință să se săvîrșească aici pe pămînt ceea ce el cerea de la iubire :

Să faci din viața mea un vis,
Din visul meu o viață.
(*S-a dus amorul*, v. 27—28)

În acest sentiment stă tîlcul singurelor cuvinte de mustrare pe care Eminescu le aduce femeii iubite, care nu și-a înțeles rostul în promovarea celei mai înalte valori ale vieții : creația artistică. E ceea ce spune Eminescu în poeziile deja amintite.

Și din acest punct de vedere, *Luceafărul* ocupă cea mai înaltă treaptă a creației lui Eminescu, cum foarte bine observă Tudor Vianu : „Nesațiul dragostei și resentimentele ei au rămas tot timpul temele eroticei lui Eminescu, pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare" (*op. cit.*, p. 124).

În *Luceafărul* însă nu mai apare resentimentul, căci aici Hyperion, din înălțimea veșniciei, își dă samă că neînțelegerea izvorăște dintr-o adîncă deosebire de esență între două lumi care nu se pot concilia.

Dar ceea ce am afirmat pînă acum, interpretările pe care le-am dat poeziilor discutate, pot fi socotite ca impresii subiective. Ne punem întrebarea dacă creația constituia pentru Eminescu acea *coincidentia oppositorum*, cel mai înalt moment de sinteză armonică a

tendinților sufletești contradictorii ? De răspunsul afirmativ sau negativ, pe care-l putem da acestei întrebări, depinde întreaga lămurire a valorii simbolice cuprinsă în poema *Luceafărul.*

Psihologia lui Eminescu a dat naștere la multe cercetări și la interpretări opuse. Chiar contemporanii, care l-au cunoscut pe poet și au trăit în legături de prietenie cu dînsul, ni l-au înfățișat în culori cu totul deosebite. Ar fi inutil să înșirăm aici toate aceste mărturii. Din ele nu se poate închega portretul spiritual al lui Eminescu în ceea ce a avut el mai caracteristic. E destul să amintim, că, pe cînd unii au văzut în viața lui Eminescu expresia unui grav dezechilibru, alții, din contra, au constatat o ordine în toate manifestările, care era semnul vădit al unui sănătos și stabil echilibru sufletesc. Fiecare a observat, cum era dealtminteri și natural, acele aspecte care găseau corespondente în propria lor structură psihică. A fost Eminescu un om care a trăit străin de tot ceea ce putea să-i ofere o viață obișnuită, planînd în sferele ideale ale unei lumi de idei permanente, așa cum l-a crezut Maiorescu ? A fost un om pe care l-au torturat mizeriile unui trai chinuit din cauza atîtor lipsuri materiale, așa cum l-au văzut potrivnicii olimpicului critic al *Junimii ?* Sau purta într-însul, ca un blăstăm venit de departe, din trecut, incapacitatea de a fi fericit, indiferent de împrejurările exterioare ale vieții ? Credem că acei care se muncesc să dezlege astăzi enigma psihologiei lui Eminescu, chiar dacă ar avea putința să-l cunoască nu din mărturii, ci din relații personale, ar face același lucru pe care l-au făcut contemporanii.

În fața acestei fatale imposibilități de a contura în chip precis tot complexul sufletesc al lui Eminescu, orice interpretare nouă trebuie să fie cu multă prudență enunțată și să aibă singura pretenție de a sugera elementele unei soluții care, cîndva, va putea într-adevăr mulțămi dorința noastră de a pătrunde taina

psihologiei lui Eminescu și de a-i găsi punctul de sintezã al personalității.

D. Caracostea, în studiul său *Personalitatea lui M. Eminescu,* București, 1926, a căutat să găsească linia unitară a sufletului lui Eminescu în toate mărturiile contradictorii ale contemporanilor :

„Atît prin puternica vitalitate sădită în el și vădită în portretul lui fizic cît și prin intelect, temperament și întreg felul de a simți și de a lucra, personalitatea lui Eminescu, în ce avea mai adînc, e caracterizată prin o sete nemărginită de afirmare a vieții, în toate domeniile, pînă la limita la care e îngăduit să se încordeze firea omenească. În lipsă de alt termin, voi numi această nesățioasă afirmare – *tendința către nemărginit, setea de absolut.* Cînd un sentiment puternic îl frămîntă, un om croit astfel niciodată nu se poate opri la jumătatea drumului. O stare de suflet eminesciană izvorăște dintr-un sentiment care s-a dezlănțuit atît de viu, încît a vrut mai mult decît este rostul firesc al vieții să cuprindă. Vom conveni ușor că o fire astfel alcătuită, ciocnindu-se cu lumea, va găsi la capătul oricărei experiențe însăși hotarele vieții și prin aceasta va ancora la un sentiment de gol, de melancolie, de micime, de netemeinicie a întregii ființări... (și mai departe) : Eminescu, stăpînit de nevoia unei înțelegeri ferite de dezamăgiri, n-a putut găsi un razim nici în valorile vieții de *aici*, nici în mîngîierile lumii de *dincolo*... A iubit nemărginit valorile vieții, a căutat în ele granitul absolutului și, negăsindu-l, din amărăciune față de faza istorică în care i-a fost dat să trăiască, și din durere, sfîșiere și revoltă față de mărginirea ființei omenești, a tăgăduit ... Patimă, afirmare excesivă, și, de aici, negațiune excesivă – iată cele două planuri care alcătuiesc polaritatea vieții și creațiunii lui Eminescu“ (p. 67 – 71).

Această explicație mulțămește pînă la un punct nevoia noastră de a găsi un element de orientare în mulțimea interpretărilor opuse, cîte s-au dat vieții și

deci psihologiei lui Eminescu. Totuș ca nu explică de ce afirmarea excesivă în toate manifestările duce la negație excesivă ? Între aceste două stări contrare nu se poate stabili *în chip necesar* o legătură cauzală. Nu toți acei care caută afirmare absolută a valorilor vieții, sînt implicit condamnați ca la urmă să nege total temeinicia celor dintr-un început afirmate. Apoi, — și aici este cel mai important lucru, — explicația dată de D. Caracostea nu poate lămuri impresia puternică de armonie, care ne-o produce poezia lui Eminescu. Afirmare și negare necontenite presupun luptă, contradicții, caractere cu totul străine literaturii lui Eminescu. Cine iubește „nemărginit valorile vieții" și caută în ele „granitul absolutului" nu se va refugia veșnic în lumea închipuirii. Poezia unui asemenea om va cuprinde în descrieri tonuri tari, vii, contururi puternic reliefate, va exterioriza înamorarea de toate darurile pămîntului, nu va avea acea atmosferă de vis, în care toate tonurile apar estompate, iar ființele apar ca umbre, așa cum se află în poezia lui Eminescu.

Întrebarea inițială deci rămîne : care este punctul de sinteză al acestei personalități complexe veșnic afirmînd și negînd veșnic valorile vieții ? Trebuie să căutăm deasupra acestei polarități psihice un caracter permanent, specific psihologiei lui Eminescu. Stările excesive nu sînt decît manifestări extreme și exterioare care nu înseamnă decît reacțiuni provocate de un contact prea brutal cu realitățile vieții practice.

Putem oare din datele biografice să reconstituim personalitatea lui Eminescu, în liniile ei esențiale ? Adică, în cazul de față, cercetarea biografică poate constitui cea mai bună metodă pentru înțelegerea operei de artă ? Răspunsul nu poate fi decît negativ.

Biografia poate să ne explice psihologia acelor oameni creatori de valori practice sau poate să ne explice opera literară a poeților a căror creație este reacțiunea imediată față de împrejurările exterioare, cum e, de exemplu, în cazul lui Vasile Alecsandri. Eminescu însă

nu și-a legat nici năzuințele sale omenești și nici creația sa poetică de lumea valorilor materiale. Manifestările sale exterioare, așa cum au fost observate de contemporani, nu ajută la lămurirea fondului intim sufletesc, așa cum l-a trăit și așa cum îl găsim noi astăzi în poezia sa.

Dacă voim să pătrundem în intimitatea psihologiei lui Eminescu trebuie să părăsim mărturiile celor care l-au cunoscut, oricît acestea ne-ar mulțămi tendința generală și firească către amănuntul biografic. Numai opera sa poetică, analizată în tot procesul creației sale, poate să ne ofere materialul necesar cu care să reconstituim portretul spiritual al lui Eminescu.

Am văzut că soluția propusă de D. Caracostea nu poate explica îndeajuns cea mai esențială însușire a poeziei lui Eminescu : armonia și atmosfera ei de vis.

O explicație, care nu se bazează pe date biografice, ci pe opera poetică, o găsim în studiul deja citat al lui Tudor Vianu : „Atitudinea spirituală a lui Eminescu nu se va orienta niciodată de aici înainte către viitor și către civilizație. Ea se va îndrepta pururi către trecutul istoric și către cel anistoric, al basmului. Atmosfera poeziei sale nu va mai fi apoi aceea a devenirii și a progresului, ci ... aceea a eternității, așa cum rezultă dintr-o viziune statică și eleatică a vieții, în care progresul nu mai poate ocupa nici un loc. Abia prin fapta eminesciană, literatura românească va cunoaște astfel adevăratul răgaz contemplativ al poeziei și atmosfera de vis, închipuire și veșnicie, în care ea poate înflori mai bine. Dar drumurile reacțiunii lui Eminescu vor cunoaște și etape mai înaintate.

Civilizația este rațiune, progres al instituțiilor prin desăvîrșirea treptată a rațiunii. Atitudinea spirituală a lui Eminescu, orientată într-un sens opus civilizației, va reflecta și ceea ce precedă și se opune rațiunii, originea lucrurilor și coincidența contrariilor. Am arătat cum în intuiția erotică această tendință ajunge să presimtă unitatea adîncă a voluptății cu durerea și, odată

cu aceasta, fenomenul pur al voinții de a trăi, încordarea vieții deopotrivă cu sine în suferință ca și în fericire. În sfîrșit, pentru ca ultima dintre legăturile cu care civilizația ne ține strînși să fie desfăcută, poezia lui Eminescu cunoaște tovărășia mîngîietoare a omului cu natura și adormirea chinuitoarei conștiințe de sine în ritmurile și legănările ei materne. Abia cu Eminescu, și datorită atitudinii sale anticivilizatorii, poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului și a basmului, dar a iubirii și a naturii cu o adîncime față de care toate realizările anterioare nu ne pot apărea decît cu totul palide.

Față de toate acestea, se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și ale rațiunii; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor" (p. 149–150).

Față de această explicație se pune însă o nouă întrebare: l-a mulțămit oare pe Eminescu starea de pură contemplație statică a unor lumi ireale lipsite de caracterul veșnicei deveniri al celei materiale? Era oare specifică lui Eminescu acea imobilitate spirituală fără nici un fel de dinamism lăuntric? Întreaga sa operă poetică stă mărturie că el simțea nevoia creației unor valori spirituale. În sufletul său exista o puternică forță care se cerea împlinită în realizarea acestor valori. Aici nu interesează faptul dacă, *teoretic*, Eminescu credea în valabilitatea permanentă a unor asemenea creații, sau dacă găsea în ele o soluție a problemelor de existență. Vrem numai să găsim punctul central psihologic de convergență al tuturor tendințelor în aparență contradictorii. Pentru această lămurire nu ne vom duce la datele biologice, ci la însăș opera poetică.

E lucru cunoscut de toată lumea că Eminescu nu credea în temeinicia fenomenelor lumii materiale. Această atitudine nu izvora dintr-o răce concepție filosofică, ci era exteriorizarea unei anumite sensibilități. Pentru Eminescu, *ficțiunea* avea mai mare valoare decît viața reală. Imaginea lucrurilor provoca o mai profundă reacție psihică decît reprezentarea lor. E tocmai ceea ce spune Ieronim în nuvela *Cezara*:

Am o inimă și o minte ciudată. Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit. O idee rămîne la mine zile întregi pe suprafața minții, nici m-atinge, nici mă interesează. Abia după multe zile, ea pătrunde în fundul capului și atunci devine, prin altele, ce le-a fi găsind acolo, adîncă și înrădăcinată. Cezara... simțirile mele sînt tot la fel. Pot vedea un om mort pe uliță și momentul întîi nu-mi face nici o impresie... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plînge... plîng mult și urma rămîne neștearsă în inima mea... (Mihail Eminescu, *Nuvele*, ed. C. Gerota, p. 103).

Dar chiar în erotica sa, adică în momentele legate mai strîns de realitatea vie, Eminescu își îndrăgea mai mult visul decît ființa concretă care-i inspirase sentimentul. Și aici găsim sufletul său petrecînd în lumea ficțiunii, în care găsea toată libertatea de creație, stînjănită altminteri de prezența reală a iubitei. Această stare ne-o înfățișează pregnant Eminescu tot în nuvela *Cezara*:

El (Ieronim) simțea în prezența ei un fel de duioșie în inimă, un fel de fior fără de înțeles a cărui suvenire îl urmărea zile întregi. Nu se poate zice că era amor, căci, deși îi plăcea prezența ei, totuș îi plăcea și mai mult ca, **departe de ea, să cugete la dînsa**[1]**).** *În asemenea resuveniri, în care el se juca cu* **imagina-i, prezența ei aievea îi era chiar supărătoare.** *Simțea pare ca un ghimpe în inimă, cînd ea nu era de față* – **nu mai avea libertate de vis, care era esența vieții sale** *și singura fericire a unui caracter mulțămit, fără amor și fără ură* (*ibid.*, p. 105 – 106).

Cum vedem, realitatea concretă are atîta valoare cît poate oferi elemente pentru închegarea ficțiunii. Lumea aceasta ireală ocupă primul plan în sufletul

[1]) Sublinierile sînt ale noastre.

lui Eminescu. În chipul acesta trebuie să acceptăm că Eminescu nu a iubit atît „valorile vieții", cît, mai ales, realitățile propriului său vis.

Alături însă de această stare de contemplare a propriilor sale ficțiuni, Eminescu simțea nevoia închegării lor în creația poetică[1]). E tocmai ceea ce spune în versurile deja citate din poezia *Nu mă înțelegi* :

În lanțuri de imagini dulcesul vis să-l fure,
Să-mpedic umbra-i dulce de-a merge-n întuneric.

Visul astfel *obiectival* în creația poetică oferea același moment de coeziune armonică a tuturor stărilor sufletești, așa cum ele se întîlnesc doar în acea *coincidentia oppositorum*, suprema caracteristică a contopirii cu divinitatea în efuziunea religioasă. În felul acesta el constituia, dacă nu o soluție teoretică a existenței, cel puțin un punct de echilibru în nestabilitatea vieții obișnuite. Filosoful german G. Simmel face o pregnantă apropiere între stările sufletești, pe care ni le procură creația artistică, și acele specifice adorației religioase :

„În amîndouă atitudinile, obiectul se situează la o distanță care-l îndepărtează de orice realitate imediată pentru ca, mai apoi, să se apropie de noi și să ne miște mai adînc, cum n-ar fi putut-o face dacă s-ar fi menținut în realitatea imediată. Pentru o religie care corespunde în adevăr ideii sale, și care nu se amestecă în tot felul de nevoi și simțiri limitate, ieșite din domenii ale sufletului care-i sînt străine, Dumnezeu se plasează în „lumea de dincolo"... Distanța, care îl separă de tot ceea ce ni se impune în lumea realităților noastre, este ultima treaptă a îndepărtării în care omul, ridicat deasupra celorlalți, deține tot ceea ce nu atinge nivelul său. Însă, Dumnezeu, care se menține la această distanță, nu este îngrădit de ea. Ca și cum n-ar fi vorba decît de o îndepărtare momentană pentru a ajunge la o apropiere mai completă, sufletul simțind această strînsă intimitate, care îl leagă de Dumnezeu, se unește cu el încît alcătuiesc împreună o unitate mistică. Această dublă legătură cu realitatea, care ne este prezentă, o regăsim în artă. Aceasta este antiteza vieții, ea însamnă eliberarea de viață prin contrarul său. În artă, formele lucrurilor, indiferente faptului de a fi sau a nu fi obiecte cu forță subiectivă, resping orice contact cu realitatea. Însă prin însuș faptul că conținuturile realității și ale imaginației se îndepărtează așa de mult, ele se apropie de noi mult mai mult decît o fac în formele realității. Pe cînd toate lucrurile lumii reale servesc în viața noastră ca mijloace și materiale, opera de artă are o existență în sine. Dar tot ceea ce ne oferă lumea reală păstrează ceva care ne rămîne la urma urmelor, profund străin și însăș nevoia noastră de a ne comunica dăruind și primind nu poate împlini distanța care separă sufletul nostru de al altuia. *Noi nu putem să ne asimilăm complect decît opera de artă și numai îmbrăcînd această formă un suflet ne devine perfect accesibil.* Opera de artă trăiește pentru ea însăș, se bucură de o independență pe care nimic afară de ea nu ar putea-o atinge și, în acelaș timp, ea trăiește pentru noi și ne este mai accesibilă decît tot ceea ce are prezență reală" *(Le Christianisme et l'art,* în *Mélanges de Philosophie relativiste,* Paris, 1912, p. 81 – 82).

[1]) Nevoia creației în sufletul unor asemenea oameni, care trăiesc dincolo de contingențele vieții obișnuite, a arătat-o *Schopenhauer* în cunoscutul capitol despre *geniu* din *Lumea ca voință și reprezentare* (cap. 31). Dăm pasajul în traducerea lui J. A. Cantacuzène, București 1885, vol. II, p. 573 : „Ce qu'on appelle l'agitation du génie, l'heure où s'allume le feu sacré, le moment inspiré, n'est autre chose que la liberation de l'intelligence au moment où, soustraite pour un instant à la servitude de la volonté, au lieu de rester inactive ou plongée dans l'accablement, elle se met, pendant ce court instant, à travailler seule et libre. C'est alors que, entièrement purifée, elle devient le clair miroir de l'univers ; car, séparée nettement de la volonté, sa source première, elle est maintenant le monde même de la représentation concentré dans une conscience unique. Ce sont ces moments là qui créent l'âme, en quelque sorte, des oeuvres immortelles".

Pentru Eminescu, visul statornicit în opera de artă era singura realitate valabilă. Lumea concretă, cu toate elementele sale contradictorii, dispărea în armonia creației. De aici provine acea impresie de eliberare din contingențele vieții obișnuite pe care ne-o produce poezia lui Eminescu. S-ar spune că opera sa poetică este o treaptă înaltă către realizarea acelor idei platonice, în care se păstrează esența pură a individualizărilor din lumea fenomenelor.

„Eminescu n-are poezii ocazionale. Eminescu nu cîntă incidentele unei iubiri, ci iubirea ; nu cîntă farmecele unei femei, ci femeia ; nu ne dă crîmpeie separate din natură, colțuri de peisagii, ci ceea ce este mai general în natură... Din toate aceste rezultă că sentimentul din opera lui Eminescu, față de sentimentele trăite, zilnice ale *omului*, este ca ideea generală față cu imaginile sau ideile particulare din care este abstrasă... Acest sentiment este acum o stare emoțională, un ton al sufletului. Din punctul de vedere al procesului de creațiune, sentimentul este *a priori*. Textul este consecutiv, este exteriorizarea, *justificarea* sentimentului. Textul este libretul la muzica de sentimente din sufletul poetului... Îndărătnic și superb disprețuitor al realității banale, Eminescu alege din imaginile realității elementele care convin sentimentului său și, idealizîndu-le, le combină liber în vederea textului adecvat muzicii sale din suflet". (G. Ibrăileanu, *Prefață* la ed. poeziilor lui Eminescu, București, ș.a., p. 10, 12).

Există însă o mărturie a lui Eminescu care, la prima vedere, contrazice constatările de mai sus. Anume, într-o scrisoare trimeasă lui I. Negruzzi, în care Eminescu protestează împotriva faptului că direcția „Convorbirilor literare" își îngăduia unele schimbări în textul poeziilor trimese pentru publicare, poetul afirmă că : „Eu sînt *scriitor de ocazie*[1]), și dacă am crezut de cuviință a statornici pe hîrtie puținele momente ale unei vieți destul de deșerte și de neînsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta". (Scrisoarea a fost publicată de I. Scurtu în prefața ed. poeziilor lui Eminescu, iar pasajul citat a fost reprodus de D. Caracostea, *Personalitatea lui Eminescu*, p. 12).

[1]) Subliniat de noi.

Adevărata interpretare a cuvintelor *scriitor de ocazie* a fost dată de D. Caracostea, *op. cit.*, p. 12 : „Potrivit spiritului limbii noastre, a spune cuiva că are îndeletnicire de ocazie, ar însămna să-l cobori. Și totuș Eminescu a vrut să sublinieze o valoare. Evident, aici el a tradus expresia germană *Gelegenheitsdichter*, pe care o întîlnim adesea la Goethe, de unde, cu alt înțeles, a trecut în estetica unora dintre romantici, a lui Novalis, bunăoară. De abia în timpul din urmă, vedem clar ce a înțeles Goethe prin această expresie. El deosebește pe versificatorul care scrie „literatură" în chip voit, ca meseriaș, ca să alcătuiască după un program „o istorie pe apă", de poetul care scrie din o nevoie internă, atunci cînd ocazional viața i-a destăinuit un adînc sufletesc".

Toate aceste lămuriri ne sînt necesare pentru a stabili raportul care există între fondul intim al psihologiei lui Eminescu și valoarea simbolică a *Luceafărului*.

Am văzut că însuș Eminescu a dat o explicație sensului simbolic al poemei sale. E vorba în aceasta de soarta geniului, care nu cunoaște moarte, însă e lipsit de putința de a fi el însuș fericit sau a aduce altora fericirea în lumea pămîntească.

Desigur că Eminescu era pătruns de analiza psihologiei geniului pe care Schopenhauer o face în *Lumea ca voință și reprezentare*, cap. 31. De aceea ni se pare cu totul justificată apropierea stabilită de D. Caracostea între explicația dată de Eminescu și anumite pasaje din Schopenhauer :

«Adesea Schopenhauer revine la contrastul dintre darurile supreme ale geniului și imposibilitatea de

a-și făuri o viață fericită. Este tocmai miezul citatului de mai sus (explicația lui Eminescu) din manuscrisul în care Eminescu interpretează însăș poema: *dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu-i capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit.* Am citat din nou acest pasaj pentru a-l alătura acum de un pasaj din *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, cap. 31, (p. 590), despre geniu. Il dau în traducerea franceză a lui J. A. Cantacuzène (Buc., 1885): „Tout cela prouve que si le génie donne la félicité suprême a celui qui en est doué aux heures où, livré a l'inspiration, il peut en jouir sans obstacles, il n'est pourtant pas propre à lui faire une existence heureuse, bien au contraire". Nu numai conținutul, ci și însăș structura frazei indică o apropiere între nota lui Eminescu și filosoful german" *(Opera lui Mihail Eminescu*, p. 260 – 261).

Trebuie să vedem însă dacă întreaga psihologie a lui Hyperion e în acord cu psihologia geniului așa cum aceasta ne este descrisă de Schopenhauer.

Ceea ce constituie caracterul esențial al geniului, – după filosoful german, – e predominarea facultății de cunoaștere, care dă naștere adevăratelor opere artistice: poezia și chiar filosofia. Dar această cunoaștere are ca obiect *Ideile platonice*, care nu pot fi sesizate *in abstracto*, ci numai prin cunoașterea intuitivă. Geniul are viziunea unei lumi, care rămîne pentru ceilalți oameni în afara oricărei posibilități de cunoaștere. Această lume nu e alta, decît aceea știută de toți, însă ea e pătrunsă în adînc de geniu, care știe să intuiască esența ei mai obiectiv și deci mai clar. În chipul acesta, facultatea de cunoaștere a luat o dezvolrare mult mai mare decît aceea cerută de *voință*, căreia îi era dintr-un început aservită. Omul obișnuit nu are toate aceste posibilități, fiindcă inteligența sa este veșnic subordonată *voinții*, care îi indică mijloacele pentru ajungerea scopului ei ascuns:

conservarea și propagarea speței. Geniul în schimb se bucură de o deplină libertate, iar creația sa constituie scopul său ultim.

Aceste cîteva puncte esențiale din analiza făcută de Schopenhauer, alăturate cu lămuririle despre personalitatea lui Eminescu, ne ajută la limpezirea semnificației simbolice, cuprinsă în poema *Luceafărul*.

Hyperion, atras de iubirea fetei de împărat, se întrupează și încearcă să ia cu dînsul, în lumea veșniciei, pe aceea care îl chemase. Dar iubirea lui Hyperion se deosebea, în chiar esența ei, de iubirea Cătălinei.

Această deosebire a simțit-o însuș Eminescu în propria lui experiență. Ea apare în *Pe lîngă plopii...* și în *Nu mă înțelegi*. Apropierea pe care am făcut-o deja între aceste două poezii și *Luceafărul* a lămurit îndeajuns acest lucru.

În deosebirea de esență între cele două iubiri trebuie să vedem o influență a filosofiei lui Platon, în care Eminescu a găsit justificarea rațională a unui fapt de experiență.

Desigur că fiecare a constatat că fecioara de împărat iubește în felul tuturor pămîntenilor, adică iubirea ei e pornită din acel „instinct atît de van", – cuvinte care traduc ceea ce înțelege Schopenhauer prin iubire. Cu toate acestea în felul de a iubi al Cătălinei ușor se poate constata o influență a filosofiei lui Platon. Deja Tudor Vianu observase că gestul înălțării privirilor către firmament și către eternitate este gestul unei nostalgii platonice.

Am arătat mai sus că, intenționat, Eminescu nu a înfățișat la fel cele două întrupări ale lui Hyperion, pentru ca nu cumva, din identitatea și unitatea aparițiilor sale, să se nască ideea permanenții materiale și psihice. Eminescu nu a vrut să-l individualizeze pe Hyperion într-o realitate constantă, căci altminteri acesta n-ar mai fi aparținut veșniciei.

În cazul acesta însă, cum putea Cătălina să iubească ceva care nu avea realitate concretă? Iubirea

însamnă doar afirmarea puternică a unei existențe personale, obiective. Ea este provocată de un complex de reprezentări, unitare și constante, și persistă datorită unui impuls puternic de a-și apropia ființa concretă către care se îndreaptă. În felul acesta, în toate momentele ei, iubirea *afirmă* permanența acelei realități care produce și dă conținut sentimentului. Pentru Cătălina însă, chiar întrupat, Hyperion apare ca *un mort frumos*. Dar cum mai putea iubi ea pe Hyperion, după această impresie puternică :

„Pentru o conștiință omenească, nemurirea este... un concept cu totul negativ, pentru că singura noastră experiență este aceea despre viața muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decît o formă a morții, și *Luceafărul* apare în adevăr ca *un mort frumos cu ochii vii*". (Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 126).

Din punct de vedere omenesc, iubirea Cătălinei cuprinde înlăuntrul ei o profundă contradicție, care nu se poate soluționa decît prin negarea sentimentului. Cătălina e stăpînită de certitudinea că Hyperion nu poate avea existență individuală ca toți ceilalți oameni (certitudine întărită de formele contrare ale celor două apariții) și *totuș* continuă să-l iubească. Dacă *amorul* nu se poate îndrepta decît către o ființă vie, cu existență individuală, și dacă el, prin însăș natura sa, *afirmă* această existență, din moment ce obiectul său nu are toate atributele caracteristice vieții în forme concrete, sentimentul nu mai are nici un suport, fatal el trebuie să înceteze. Altminteri însamnă că fata de împărat iubea în Hyperion nonexistența, neantul.

Interpretată numai în sensul filosofiei lui Platon, iubirea Cătălinei pentru Luceafăr își găsește adevărata sa explicație.

Închisă în palatul depărtat, — simbol al vieții pămîntești trecătoare și întunecate, — fata de împărat are nostalgia lumii veșnice, aceea a ideilor permanente. Orice suflet omenesc, desprins din *tot*, a contemplat cîndva lumea esențelor divine, însă nu toate — spune Platon în *Phaidros*, — au aceeaș ușurință de a-și reaminti lucrurile cerești la vederea celor ale pămîntului. Înamorarea Cătălinei de Luceafăr este tocmai această aspirație către izvorul curat și etern de unde a purces sufletul său. Iubirea sa se îndreaptă către o stea, căci stelele sînt prima treaptă de individualizare a sufletului universal :

„Sufletul este și el un fel de idee care participă din Ideea generală a sufletului universal ce animează lumea. Din acest suflet universal s-au desprins mai întăi sufletele cerești ale diferitelor planete, între care și cel pămîntesc, care a dat naștere, prin participare, sufletelor omenești". (Cezar Papacostea, *Platon, Viața, opera, filosofia*, București 1931, p. 52).

În lumina filosofiei lui Platon, ne putem explica de ce Eminescu a ales *steaua* pentru a exprima realitatea permanentă, către care se îndreaptă nostalgic aspirațiile noastre, în momentul cînd ne aducem aminte de lumea esențelor divine.

Cătălina însă nu se poate menține în această înaltă contemplație a veșniciei. Ea face parte din acea categorie de oameni care, dornici de a se ridica către absolut, își frîng aripele în această grea ascensiune.

Iubirea Cătălinei trebuie să-și găsească împărtășirea în lumea pămîntească :

«Există doi Eros, precum sînt două Afrodite. Ei însufletesc pretutindeni coeziunea creatoare (ca și φιλία lui Empedocle), cu deosebirea că unul crează vulgar, prin iubirea senzuală, celălalt crează în *frumos* și *bine* prin iubirea ideală cerească. Inspiratoarea celui dintăi Eros este Afrodita obștească, a celui din urmă Afrodita din cer. Cine iubește vulgar — și e cazul majorității oamenilor care nu-și pregătesc sufletul prin filosofare purificatoare — nu poate iubi divin, și invers. Între aceste două „moduri" există un raport contradictoriu, e un abis... Ceea ce-l desparte în ultima analiză pe Luceafăr de Cătălina este amorul

lor, este modul de a iubi al fiecăruia. Cătălina, *chip de lut*, nu poate iubi decît prin simțuri, deci vulgar. Luceafărul e un „nemuritor" „din forma cea dintăi", care nu se coboară în simțuri. El rămîne „răce" în lumea ideilor transcendente». (Cezar Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, p. 54).

Ceea ce spune Platon în *Banchetul*, despre antagonismul dintre cei doi Eros, se poate alătura de lămuririle date în *Phaidros* despre aspirația noastră către lumea ideilor permanente. Amîndouă aceste considerații explică întreaga atitudine a Cătălinei față de Luceafăr.

Chiar la începutul poemei, Eminescu ne-o înfățișează pe Cătălina îndreptîndu-se către lumina Luceafărului. Urmează apoi dragostea acestuia pentru „fecioara pămîntului" și încercarea lui de a se dezlega de „greul negrei veșnicii". Dar Cătălina își găsește împlinirea dorinților sale în iubirea lui Cătălin. Față de Luceafăr păstrează însă acelaș sentiment de nostalgică năzuință. Chiar în momentele de împărtășire a iubirii sale pămîntești, sufletul său simte încă impulsul de a se ridica către lumea veșniciei simbolizată de Hyperion.

Iubirea lui Hyperion însă are cu totul altă semnificație decît aceea a Cătălinei.

Am văzut că Eminescu nu găsește mulțămirea deplină înlăuntrul împărtășirii sentimentului. El dădea valoare realităților trăite, atît cît ele puteau să se încadreze, armonic, în ficțiune, iar aceasta din urmă în creația artistică.

În prima ipostază a iubirii sale, Hyperion își cheamă iubita în lumea veșniciei, ca acolo, prin această împărtășire în eternitate, să se creeze o nouă minune a cerului :

O vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.

(v. 137—140)

Eminescu a simțit în propriul său suflet impulsul către creație, pe care îl dă iubirea totală, fuziunea armonică a două ființi, iar în filosofia lui Platon temeinicia acestui impuls, demonstrat în chip teoretic.

În *Banchetul*, Platon ne vorbește despre rostul zeului Eros în lume, cum și despre cele două iubiri, una inspirată de Afrodita cerească și cealaltă de Afrodita obștească.

„Amorul e creație în frumos, creație în corp și spirit". (Platon, *Banchetul* și *Phaidon*, trad. de Cezar Papacostea, București 1930, 206 b, p. 59).

Nu toți însă pot urmări această creație totală, unică.

„Creatorii în corpuri... își îndreaptă pașii mai cu samă spre femei ; prin amorul lor creează copii. Astfel își închipuie dînșii că-și agonisesc și nemurirea și pomenirea numelui lor și fericirea — *pentru toată vremea ce va să vină*[1]. Dar creatorii în spirit ! Căci sînt oameni... care creează mai bucuros în suflete decît în corpuri... opere, se-nțelege, care cad în sarcina spiritului să le conceapă și să le formuleze. Vreți să știți care anume? Cele referitoare la gîndire și, nu mai puțin, la orice altă direcție spirituală" (*ibid*, 208 e-209 a, p. 63).

Desigur că Eminescu cunoștea foarte bine ceea ce spune Platon în *Banchetul* despre setea de nemurire care stă la baza oricărei creații. În *Scrisoarea I* arată tocmai zădărnicia acestei nădejdi în nemurire, cîștigată în chip cu totul iluzoriu prin creație :

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l...
Ce-o să aibă din aceste pentru el, bătrînul dascăl ?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.

(v. mai departe p. 105—144)

[1]) Subliniat în text.

Aici însă Eminescu face o răce analiză a tuturor posibilităților de a cîștiga nemurirea în trecătoarele valori ale vieții pămîntești și ajunge la concluzii care trebuie să anihileze orice încercare de a crea ceva. Aceste constatări pornesc din contactul brutal al unei lumi fictive cu realitatea concretă. Este o privire lucidă în cele două lumi antagonice, din care se naște conștiința inutilității oricărui efort spre creație, din cauză că aceasta nu servește la nimic. Dar pe noi ne interesează tocmai momentele creației, adică acele stări sufletești în care unitatea spirituală nu este ruptă prin intervenția rațiunii. În aceste momente se desfășoară jocul liber și gratuit al creației, care nu caută justificări și scopuri în afara domeniului ei.

În iubirea lui Hyperion găsim același impuls către creație, redat simbolic în strofa citată mai sus, din *Luceafărul*. Aici însă nu poate fi vorba de dorința de nemurire care, într-un moment de luciditate, să arate toată inutilitatea creației, întrucît Hyperion trăiește și creează în veșnicie.

Se pare că Eminescu, urmărit de raționamentele sale, care îi distrugeau singurele momente de supremă fericire, a vrut să concentreze în Hyperion ultima și cea mai adîncă dorință de eliberare a conștiinței creatoare din contingențele vieții în care nimic nu are valoare absolută și durată eternă.

Hyperion, atras de mirajul înșelător al lui Eros, cel care ajută pe Afrodita Obștească, încearcă să se coboare în lumea pămîntească, pentru ca, aici, să se poată bucura de împărtășirea dragostei. Se duce la scaunul Celui Atotputernic și cere să-l dezlege de „greul negrii veșnicii".

Părintele ceresc, — în care trebuie să vedem conștiința biruitoare a omului de geniu, — îi arată imposibilitatea de a deveni muritor și lipsa de trăinicie a tuturor lucrurilor din lumea vremelnică în care își petrece viața Cătălina. Din perspectiva veșniciei, Hyperion își dă sama de adevărata valoare a tuturor năzuințelor omenești, cînd vede pe „fecioara pămîntului" în brațele lui Cătălin.

Acum el nu mai răspunde chemării, ci își fixează definitiv rostul său față de trecătoarele îndemnuri venite din lumea muritorilor:

Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dac-oi fi eu sau altul?
Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Reprezintă oare această atitudine a lui Hyperion soluția ultimă a existenței? G. Călinescu crede că:

«Aceasta ar fi într-adevăr o încheiere din cele mai pesimiste și cu un vădit caracter leopardian. La Leopardi, e drept, incapacitatea de a lua parte la viața Cosmului oprește pe poet într-o seacă mîndrie a conștiinței. Dar Eminescu e departe de această ataraxie lucidă. În sufletul lui se clatină lin pădurile și suspină apele. El are, ca și păcurarul din *Miorița*, o viziune concretă a Totului, Nirvana, „sein ewig sich bewegender Tod", cum o numește într-o însemnare (Ms. 2269, f. 142), fiind anularea eurilor concrete, nu însă neantul. Moartea e gîndită ca o regresiune pe scara regnurilor arătate în cercul isiac, ca o revegetalizare și remineralizare» (op. cit., p. 84).

Se pune însă întrebarea dacă în această atitudine a lui Hyperion trebuie să vedem într-adevăr o „seacă mîndrie a conștiinței" născută din „incapacitatea de a lua parte la viața Cosmului".

E necesar să facem o distincție în cele afirmate de G. Călinescu, distincție care reiese din însăș concepția care stă la baza poemei *Luceafărul*. Desigur că atunci cînd a vorbit despre *viața Cosmului*, G. Călinescu s-a gîndit la viața *organică, materială*. Acest lucru ni-l dovedesc cele afirmate mai departe:

„Nuvela *Cezara* este expresia cea mai limpede a acestui naturalism cu elanuri dionisiace. Claustrat, adică rupt de universul raționabil, în rasă aspră de șiac, ca să simtă duritatea naturii, ori gol, Ieronim caută o convertire în Tot prin factorul geologic. E atîta clocotire în acest Hyperion, apollinic față de realitatea diurnă, dionisiac față de Cosm, încît înțelegem numaidecît că Zagreus este numele adevărat al *Luceafărului*“ (p. 84).

În *Luceafărul* însă nu-i vorba de un Cosmos unic, ci de două realități antagonice, una aparținînd lumii fenomenelor, alta Absolutului. Nu trebuie să vedem în atitudinea lui Hyperion o „seacă mîndrie a conștiinței“, ci acea viziune a omului de geniu, care, cum spune Schopenhauer, vede mai adînc și mai obiectiv lumea ca reprezentare, lipsită de determinismul creat de *voință*. În ultima sa ipostază, Hyperion nu încremenește într-o suficientă și stearpă admirație a propriei sale stări, ci conștiința sa se dilată într-o dinamică participare la viața Ideilor platonice, despre care ne vorbește tot Schopenhauer în analiza psihologiei geniului. Hyperion, din contrastul trăit între cele două lumi, și-a dat samă de adevărata și singura realitate. În această realitate el poate crea în veșnicie. E ceea ce ne spune Platon în *Banchetul* :

„Dar ce să mai zicem... de omul căruia i-i dat să contemple frumusețea cea limpede, curată, neprihănită... nu aceea plină de carne și colorație omenească sau din cîtă altă zgură a firii muritoare ! Ce să mai zicem cînd el ar putea zări frumosul divin, frumosul cel cu înfățișare unică ? Ți-nchipui... că trăiește viață fără valoare omul care va privi într-acolo și va contempla acel frumos, cărui i se dedică și cu care se-mpreună ? Nu-ți dai samă că numai unul ca acesta, — care vede frumosul prin singura cale în care el poate fi perceput, — este în stare să creeze : nu măști ale artei, măști de care nici nu se atinge, ci opere de artă adevărată, ca unul ce a pătruns în lagărul adevărului?

Că numai creatorul unor opere superioare se face scump lui Dumnezeu ; și că, dacă între oameni există nemuritori, este tocmai cazul aceluia ?“ (211 e — 212 a, p. 68 — 69).

Este foarte îndoielnic dacă Eminescu a găsit că cel mai bun mijloc de a ne mîntui de tirania *eului*, este „regresiunea pe scara regnurilor arătate în cercul isiac“.

Nu trebuie să uităm că, în *Luceafărul*, Hyperion a depășit cadrul limitat al unei simple atitudini, provocată de o exagerată conștiință personală închisă în ea însăș, care sapă mai adînc abisul dintre lumea individuală și lumea cealaltă. Hyperion, prin însuș faptul că este nemuritor, nu poate fi supus legilor rațiunii suficiente. El petrece în veșnicie, acolo unde nu-i „nici timp, nici loc“, adică acolo unde actul de cunoaștere nu-i condiționat de formele necesare ale intuiției omenești.

Se pare că Eminescu a redat plastic în *Sărmanul Dionis* un astfel de univers.

„Dionis-Dan se zmulge din timp și spațiu spre a se urca în acea lună ce simbolizează spiritul pur, abstras de ipostazele sale obiective. Luna lui Dionis ar trebui să fie, nici mai mult nici mai puțin, Nimicul neformat, Nirvana. În realitate este un Eden de voluptăți panteistice, o natură de pleistocen feeric, în care stăpînește vegetalul, și din care lipsește încă umanitatea“ (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 85).

Luna lui Dionis este numai o treaptă către *Absolut*. În ea găsim aceleași forme individualizate din lumea fenomenelor. Dionis și Maria nu au atins aici ultimul stadiu în care conștiința individuală se contopește cu *Totul*.

Apoi *Nirvana* nu constituie un concept negativ. Numai forțați de îngrădirile rațiunii noastre, o definim prin opoziție cu lumea fenomenelor, a cărei realitate însă aparține, după budism, iluziei, născută din tendința noastră de a pune stabiliate acolo unde nu există

decît necontenită curgere. Pentru budism singura realitate valabilă este Nirvana – Absolutul. „Budismul nu crede în existența a două entități sensibile, spune undeva Lafcadio Hearn. În budism singura entitate este *Absolutul*. Prin raport la această entitate, falșul eu este un intermediar, care denaturează și viciază percepția justă și care face să existe sensibilitatea și elanul dorinților. Absolutul necondiționat este deasupra oricărei relații : el nu cunoaște nimic din ceea ce numim noi plăcere sau durere ; el nu face nici o diferență între *eu* și *tu*, nici o distincție de timp și spațiu".

Soluția ultimă a existenții este, la Eminescu, o îmbinare din filosofia budistă, platoniciană și din aceea a lui Schopenhauer. Obosit de contactul prea brutal cu realitatea imediată, conștiința sa își făurea o lume de ficțiuni, care cerea, pentru o mai clară și trainică existență, statornicirea ei în creația artistică. Aici este punctul central de coeziune a tuturor contradicțiilor psihologice. *Teoretic*, Eminescu a căutat, dincolo de lumea aceasta, *Absolutul*, a cărui viziune sensibilă transpusă în imagini, nu trebuie să ne înșele asupra fondului intim al gîndirii sale.

FORME DIALECTALE ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Studiul procesului de creație artistică, specific lui Eminescu, trebuie să îmbrățișeze un teren cu mult mai vast decît acela obișnuit celorlalți poeți. Un aspect din cele mai interesante este și modul cum sînt întrebuințate diferitele forme ale aceluiași cuvînt sau raport gramatical pentru a reda nuanțele unui anumit sentiment. Aici nu-i vorba de acele aparente sinonime care se găsesc simultan în vorbirea acelorași oameni, cum sînt, de exemplu, *timp – vreme*, ci de cuvinte și forme de origine diferită și cu același înțeles, însă fiecare din ele întrebuințat în alte regiuni dialectale, cum sînt *zăpadă – omăt*, din care primul se găsește mai ales în Muntenia, iar al doilea în Moldova. Dacă, de cele mai multe ori, înțelesul acestora nu diferă, în schimb afectul care colorează în poezia lirică terminii, fie ei cuvinte ori raporturi, face o alegere potrivit impresiei auditive provocată de sonoritatea lor deosebită. Cu cît poetul va cunoaște mai mulți termini de felul acesta, cu atît posibilitățile lui de a varia gama aceluiași sentiment vor fi mai numeroase și, deci, stilul, în genere, mai nuanțat.

Puțini poeți au cunoscut bogăția vocabularului românesc ca Eminescu. Contemporanii săi mărturisesc pasiunea cu care el aduna cuvinte din diferite regiuni românești pentru a-și îmbogăți mijloacele de expresie artistică. Studiul poeziei sale arată că munca nu i-a fost zadarnică.

Trebuie să ne așteptăm ca cele mai multe elemente dialectale să aparțină în chip natural graiului moldovenesc. În vremea cînd limba literară nu era încă

fixată, nu exista nici conștiința puternică a unei limbi comune, care să impună scriitorilor anumite forme. Eminescu a avut norocul să trăiască în epoca în care elanul său poetic nu a fost nevoit să se închidă în rigiditatea unor forme tiranice. El a creat limba artistică și poeții de după el au fost „tiranizați" de valorile nouă lingvistice cuprinse în poezia lui.

Evident că multe forme dialectale, din cele întrebuințate de Eminescu, nu mai pot fi astăzi utilizate. Ele pun editorilor probleme greu de rezolvat și cercetarea lor va constitui prima preocupare a studiului de față. Vom analiza soluțiile date de editorii care nu s-au mulțumit să reproducă cu mai multă sau mai puțină fidelitate textul „Convorbirilor literare" sau al edițiilor Maiorescu, ci au căutat să studieze și limba lui Eminescu și ortografia vremii în care el a scris. În scopul acesta am cercetat edițiile îngrijite de G. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu și C. Botez.

Alte forme dialectale scot în evidență întreaga bogăție a vocabularului lui Eminescu și dovedesc puternicul lui simț pentru limbă, cu ajutorul căruia a putut să varieze mijloacele de creație artistică. Nu am analizat aici toate aceste forme, ci numai o parte din ele.

Fenomenul schimbării lui **e**, **i**, precedați de **s**, **ș**, **j**, **t**, **ț**, în **î** se petrece în modul cel mai consecvent în Moldova și cel mai puțin consecvent în Muntenia (pentru detalii v. A. Philippide, *Originea Românilor* II, p. 43, 56, 61, 64). Astfel de pildă, în Moldova se spune *sîngur*, pe cînd în Muntenia *singur*.

Este greu de hotărît pe care anume dintre aceste două rostiri o adoptase Eminescu. Ortografia așa de puțin precisă din textul „Convorbirilor literare" și al manuscriselor, precum și faptul că însuși Eminescu întrebuința cînd o formă, cînd alta, au dat mult de lucru editorilor. Unii s-au decis să uniformizeze limba în sensul celei literare, alții au crezut că n-au dreptul să schimbe nimic din textele prime și au perpetuat astfel toate neconsecvențele.

Pentru a putea hotărî chipul cum Eminescu a întrebuințat cele două forme, vom cerceta, în primul rînd, cazurile în care ele apar în rimă.

„Convorbirile literare", ca și întregul sistem ortografic al timpului, nu aveau semn special pentru sunetul *î*. Așa de pildă, un cuvînt ca *singur* îl găsim transcris astfel, neputînd ști dacă Eminescu adoptase forma literară sau păstrase pe aceea a dialectului său *(sìngur)*, pe care o ortografia la fel, lipsindu-i semnul special pentru **î**. Rima *crînguri — sìnguri (Freamăt de codru*, 43, 48, *Scrisoarea IV*, 81, *Luceafărul*, 333 — 336) ne dă însă certitudinea că poetul păstrase forma moldovenească.

Mai greu este de hotărît asupra formei *sin (sìn)*, care apare în rimă ca *susțin (Împărat și proletar*, 42*)*, *senin (Luceafărul*, 337 — 340*)*, etc. Bogdan-Duică și C. Botez adoptă în chip consecvent forma *sin*, cu toate că „s-ar putea obiecta că Eminescu se mulțumea adesea numai cu asonanțe, mai ales că găsim și rimele *păgîn — bătrîn — sin* de două ori în *Strigoii*, 92 — 94 și 292 — 294". (La acestea din urmă mai adăugăm și rima *sin — român* în *Doina*, 32 — 33). C. Botez respinge acest argument „pentru că ar trebui atunci admise prea multe asonanțe și tocmai în perioada cînd Eminescu ajunsese stăpîn pe formă" *(op. cit.*, p. IX*)*. Pentru același motiv, editorii pun pretutindeni formele *rid* (cu toate compusele), *zimbet*. În chipul acesta, textul poeziilor lui Eminescu, transcris în toate celelalte cuvinte cu ortografia actuală, capătă un aspect foarte curios.

Observăm mai întîi că nu trebuie să modificăm o rostire naturală, pentru a înlătura o asonanță și a face, astfel, o rimă perfectă. Eminescu are multe asonanțe, pentru că ceea ce-l deosebește de poeții cu rime perfecte e faptul că, la el, expresivitatea rimei are mai multă importanță decît perfecțiunea ei formală. Nu vrem să spunem că pe Eminescu nu-l interesa forma poeziilor sale. În versurile scrise la maturitatea talen-

tului, de foarte multe ori, amîndouă aceste cerințe ideale se realizează în chipul cel mai desăvîrșit. Dar Eminescu se lupta din greu cu limba și iarăși, de foarte multe ori, era nevoit să recurgă la simple asonanțe. Niciodată însă nu sacrifica expresivitatea unei rime de dragul perfecțiunii.

Eminescu are și alte rime de forma **-i-/-î-**, nu numai acele notate cu grijă de editorii menționați: *argint – mormînt* (Egipetul, 51, 54), *mohorîtă – posomorîtă – pribegită (Împărat și proletar*, 1 – 4), *susțin – mîn* (ibid., 42), *granit – urît – nesfîrșit* (ibid., 87 – 88, 90), *părăsit – urît* (ibid., 137 – 140), *înflorit – părăsit – urît (Mortua est*, 36), *ruină – bătrînă (Melancolie*, 17 – 18), *rîu – sicriu (Călin*, 123 – 124, *O, Mamă*, 15 – 16), *ține – rămîne (Povestea teiului*, 21 – 24), *rîuri – pustiuri (Scrisoarea III*, 31 – 32, 97 – 98), *lină – bătrînă (Noaptea*, 17, 20), *mînă – plină (Făt-Frumos*, 70, 72), *fîntîne – mine (Sara pe deal*, 3 – 4).

Alături de aceste asonanțe, care numai ca atare pot fi socotite, avem și alte rime, asonanțe pentru cetitorul muntean, rime perfecte însă pentru cel moldovean: *duioasă – tînguioase – armonioase (La moartea lui Aron Pumnul*, 21, 23 – 24), *făloase – luxoase – apasă (Împărat și proletar*, 26, 28 – 29), *însă – împinse – aprinse* (ibid., 21, 23 – 24), *lasă – zgomotoase – frumoase* (ibid., 56, 58 – 59), *pletoase – întunecoasă (Scrisoarea III*, 137 – 138), *somnoroasă – sperioase (Freamăt de codru*, 8, 11), *trimisă – scrise (Foaie veștedă*, 10, 12), *brațe – față (Luceafărul*, 122, 124, 350, 352, *Cînd însuși glasul*, 10, 13), *brațe – dulceață (Povestea teiului*, 62 – 63), *ghiață – viață – brațe (Strigoii*, 177, 178 – 179), *raze – încetează (Scrisoarea I*, 69, 70). În toate aceste exemple **-ă** și **-e** finali sînt rostiți ca *-î*, potrivit pronunției caracteristice graiului moldovenesc.

Tot ca rime în care apare pronunțarea moldovenească trebuiesc socotite și formele: *strîmte – sîmte*

(Lasă-ți lumea..., 10, 12) *strîmt – sîmt (Luceafărul*, 373 – 375), transcrise însă în ed. C. Botez *strimt – simt* numai pentru motivul că *simt* e forma literară. În ceea ce privește pe *stinge (stînge)* și *stringe (strînge)*, editorul păstrează formele cu **i** în corpul versului, pentru că ele se găsesc în dicționarul de rime alcătuit de Eminescu, în schimb adoptă în rimă formele cu **i**, afară de cîteva cazuri, unde și în rimă pune primele forme pentru a evita asonanțele: *respinge – stringe (Povestea teiului*, 61, 64), *strins – neînvins (Scrisoarea III*, 103 – 104).

Nu numai aceste forme creează aparente asonanțe. Un alt fenomen important al graiului moldovenesc este și dispariția lui **– i** final după **ș, j, ț, z**: *roș – întunecoși (Scrisoarea I*, 77 – 78), *roș – cuviosi (Făt-Frumos...*, 58, 60), *furtunoși – roș (Înger și demon*, 58 – 59), *cireș – ieși (Atît de fragedă*, 2, 4), *luminiș – închiși (Luceafărul*, 37, 39), *coji – răboj (Scrisoarea I*, 25 – 26), *vîrtej – viteji (Scrisoarea III*, 123 – 124), *obraji – paj (Dalila*, 31 – 32), *amanți – dant (O călărire în zori*, 78, 80), *îngheț – mergeți (Epigonii*, 81, 84), *braț – disperați (Împărat și proletar*, 152, 155), *colț – bolți (Călin*, 7 – 8), *părinți – prinț* (ibid., 141 – 142), *disculț – mulți* (ibid., 157 – 158), *laiți – opaiț* (ibid., 165 – 166), *pareți – isteț* (ibid., 175 – 176), *bolți – colț (Strigoii*, 76, 80), *înspumați – saț – braț* (ibid., 237 – 239), *lanț – amanți (Scrisoarea II*, 33 – 34), *isteț – musteți (Scrisoarea IV*, 95 – 96), *bolți – colț (Luceafărul*, 9, 11), *minunați – saț* (ibid., 125, 127), *preț – vieți* (ibid., 285, 288), *soț – toți (Pe lîngă plopii...*, 1, 3) *înveți – preț (Dalila*, 33 – 34), *preț – frumuseți (Nu mă înțelegi*, 1 – 2), *îngheț – dimineți (De cîte ori iubito*, 13 – 14), *oglinzi – întinz (Călin*, 63 – 64), *nimitez – vezi (Strigoii*, 201, 205), *cazi – obraz (Dorința*, 6, 8), *șezi – îngenunchez (După ce atîta vreme*, 16, 18) *zaplaz – azi (Pe aceeași ulicioară*, 6, 8), *brazi – talaz (Scrisoarea IV*, 3 – 4).

Cum vedem, Eminescu întrebuințează foarte des în rimă formele moldovenești, care, pentru cetitorul de astăzi, chiar pentru cel moldovean, deprins cu formele literare, sînt adevărate asonanțe. La acestea se adaugă asonanțele însemnate mai sus (rime de forma **-i/-i**), care nu-și găsesc explicația într-o rostire dialectală.

Față de aceste constatări, argumentul adus în sprijinul păstrării formelor : *sin*, *ride* și *zimbet* (evitarea asonanțelor) nu mai are nici o valabilitate. Chiar dacă Eminescu considera aceste forme ca literare, e sigur că el nu le pronunța astfel, ci erau o simplă influență a ortografiei timpului.

Grija prea mare a editorilor pomeniți de a respecta în totul limba lui Eminescu și de a nu introduce în text și rimă forme străine a dat un rezultat cu totul opus bunelor intenții[1]. Căci, pe de o parte, nevoiți

[1]) C. Botez, în ediția sa, păstrează unele forme ortografice, crezînd că acestea oglindesc o pronunțare considerată ca literară de Eminescu: «. . . verbele a *remânca* și a *resări* cu toate formele și derivatele lor, foarte des întrebuințate, sînt scrise, în covîrșitoarea majoritate a cazurilor, cu **re** și numai de vreo două ori îi scapă forme cu **ră**-, care-i trădează pronunțarea. Le considera prin urmare ca forme literare și le-am introdus pretutindeni. Tot așa verbul *a resuna* e scris pretutindeni cu **re**, și în manuscrise și în „Convorbiri", și l-am lăsat astfel. Formele a *resplăti*, *resplată*, întrebuințate numai odată în *Înger și demon*, 96, și de trei ori în *Împărat și proletar*, 33, 37, 73 — totdeauna cu **res**, — nu le-am schimbat, neavînd exemple suficiente. Același lucru pentru *resfurnări*, *resloarnă*, întrebuințate numai de două ori în *Împărat și proletar*, 134, și *Scrisoarea III*, 153. *Răscoală* întrebuințat de două ori în *Înger și demon*, 51, 71 și *răscolite* numai odată în *Scrisoarea III*, 98, în „Convorbiri" cu **ră**, iar în mss. cu **re**, au fost lăsate ca în „Convorbiri". *Respuns, a respunde* apar în manuscrise foarte des subt această formă pînă la 1879, apoi aproape consecvent apar cu **răs**. Și în „Convorbiri" se observă aceeași neconsecvență, pe care și eu am lăsat-o. *Serman* și *sperios* apar întotdeauna în manuscrise scrise astfel, fiind probabil considerate ca forme literare ; *sărbătoare* apare cu **ă** în manuscrise și nu cu **e** ca în „Convorbiri"» (*Lămuriri*, p. X). În realitate, aceste forme diferite sînt neconsecvențe ortografice, ele nu oglindesc pronunțări deosebite. Era natural ca, în

să respecte o ortografie care de fapt oglindește pronunțarea muntenească devenită literară, ei păstrează pretutindeni pe — **i** final, schimbînd astfel rime perfecte, din punct de vedere al graiului moldovenesc, în asonanțe, iar, pe de altă parte, transcriu exact forme ca *ride* ca să creeze rime perfecte, care însă nu-și găsesc nici un sprijin în vreo rostire dialectală. În chipul acesta, pentru cetitorul neprevenit, felul cum Eminescu utiliza diferitele forme ale limbii românești apare ca foarte bizar. Astfel, el recurge la fonetisme inexistente, — socotite însă ca literare, — ca să-și creeze rime perfecte (ridă — ucidă) și, în același timp, are o mulțime de asonanțe, pentru că întrebuințează prea mult rostirea sa moldovenească. Această procedare este și mai curioasă, cînd e vorba de un poet care cunoștea foarte bine limba românească și care este și făuritorul limbii noastre artistice. Ca să fie în totul consecvenți, editorii ar fi trebuit să renunțe la tran-

vremea cînd ortografia românească era așa de puțin fixată, cînd în stabilirea unor norme se amestecau într-o dezordine haotică cele două principii antagonice, fonetismul și etimologismul, și Eminescu să aibă în scrierea sa asemenea neconsecvențe. Se întîmplă ca editorul care respectă toate fluctuațiile ortografice întîlnite în manuscrise și în textul „Convorbirilor", adoptînd în același timp actuala ortografie a Academiei pentru cazurile sigure, să nu mai respecte o rostire reală, pentru că ea a fost alterată de actualul sistem ortografic. Astfel editorul citat scrie pretutindeni *sunt* în loc *sînt*, numai pentru că așa dictează ortografia academică, schimbînd astfel rime perfecte în simple asonanțe : *Și cînd se va întoarce pămîntul în pămînt, — Au cine o să știe de unde-s, cine sunt ?* (r. *sînt*) *(Despărțirea*, 23—24) ; *Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt* (r. *sînt*) — *Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt. (Scrisoarea I*, 142—143*)*. Să nu uităm că este vorba de același editor care păstrează formele ortografice : *ridă*, *zimbet*, pentru a evita asonanțele ! Dar, măcar acestea din urmă își justifică prezența, într-o măsură oarecare fiindcă le găsim în rime. Ne întrebăm însă ce rost are păstrarea lui **re-** și **res-** cînd nu ne obligă la aceasta nici un fel de exigență prozodică. De vreme ce nu avem putința să respectăm în totul limba lui Eminescu, transcriind pretutindeni formele moldovenești, care apar în rime, nu mai are nici un sens să-i respectăm ortografia în unele cazuri, iar în altele, prin noua ortografie adoptată, să-i schimbăm chiar limba.

scrierea lui -**i** final și în rimă și în corpul versului și, în chipul acesta, ar fi respectat limba lui Eminescu, evitînd și aparentele asonanțe provocate de rostirea dialectală din Moldova. Generalizarea formelor moldovenești care apar în rimă este necesară, fiindcă, altminteri, ar rezulta „pentru cetitor că Eminescu pune în rimă moldovenisme, nu pentru că lui îi sînt naturale, ci pentru că e la strîmtoare. Și astfel Eminescu iese înjosit". (G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu* în „Viața românească", 1929, 5 – 6, p. 262). Așadar, respectarea limbii impune să transcriem *vez* (pt. *vezi*), *bolț* (pt. *bolți*), *frumoasî* (pt. pl. *frumoase*), etc. Dacă o asemenea transcriere este pe de-a întregul imposibilă, cu alte cuvinte, dacă este cu neputință să respectăm aceste moldovenisme atît de frecvente și de caracteristice poeziei lui Eminescu, apare ca fără rost scrupulozitatea cu care editorii păstrează pe *ridă*, *sin. zimbet*. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît întîlnim și alte rime de forma – **i** –/– **î** – (v. mai sus), pe care nu avem cum să le «ameliorăm» și, deci, sîntem nevoiți să le păstrăm ca atare.

Din toate cele discutate pînă acum reiese clar că la Eminescu predomină în toată creația sa elementul auditiv. Cum, pe vremea aceea, limba literară nu era încă formată, este natural ca formele moldovenești să fie în majoritate. Pentru cetitorul moldovean poeziile lui Eminescu nu prezintă, deci, atîtea asperități ca pentru cel muntean. Lucrul este fatal, căci, oricît de mare poet a fost Eminescu, materialul din care și-a făurit creațiile sale nu a fost atît de perfect încît să poată dăinui, în forma primitivă, păstrîndu-și valabilitatea sa de-a lungul vremii.

Pentru a înlătura toate aceste dificultăți, nu rămîne decît soluția propusă și adoptată de G. Ibrăileanu în ediția poeziilor lui Eminescu: «Pe vremea cînd scria Eminescu, limba literară nu era încă formată. În lupta lui cu materialul lingvistic, Eminescu întrebuința pentru același cuvînt forme diferite : cînd forma populară,

cînd cea literalizată în diferite feluri... Pe de altă parte, cum și „Convorbirile literare", – indiferent de manuscrisele autorilor, – întrebuințau la întîmplare forme variate pentru același cuvînt, este imposibil de știut cu preciziune unde a întrebuințat Eminescu însuși o formă sau alta. Căci, dacă ne-am fi condus după manuscrisele lui, rezultatul ar fi fost același, deoarece Eminescu varia forma aceluiași cuvînt de la o redactare la alta, iar ultimul manuscris, cel dat la tipografie, nu mai există. Fiindcă, oricum am proceda, n-am putea să redăm exact limba lui Eminescu, ne-am hotărît să alegem calea cea mai puțin defavorabilă operei : să-i unificăm limba în direcția formei literare, la care fără îndoială tindea Eminescu, fiind convinși că, dacă și-ar fi tipărit chiar el poeziile în 1883, ar fi făcut el însuși această unificare. Pe urma acestei unificări a limbii a rezultat poate un mic neajuns... : Eminescu întrebuințînd în rimă unele cuvinte pe care el le rostea dialectal, o astfel de rimă, care pentru el era perfectă, cetitorului poate să-i pară o simplă asonanță». *(Prefața* la Poezii, ed. Ciornei, București, s.a., p. 18*)*.

Această unificare a limbii nu exclude însă din textul poeziilor toate formele dialectale. Sînt forme dialectale pe care intenționat le-a întrebuințat Eminescu, fie pentru a reda mai bine așa numita „culoare locală", fie pentru a da o anumită expresivitate versului prin alegerea unei anumite sonorități. «Eminescu vorbea limba din nordul Daciei. Dar un era exclusivist. El și-a făurit limba din toate dialectele, întrebuințînd formele cerute de sonoritatea versului, indiferent : muntenești ori moldovenești. (Din faptul că limba literară nu era formată, el a scos cel puțin acest avantaj). Dar firește că mai ales moldovenești, fiind moldovan. Dacă ar fi fost muntean, cu siguranță că limba, într-o măsură cît de mică, i-ar fi condiționat însăși invenția. Versurile lui ar fi fost, în acea măsură, altfel din punct de vedere chiar al conținutului. (Două limbi deosebite, de exemplu engleza și franceza, con-

diționează cu totul deosebit „invenția")». (G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu* în „Viața românească", 1929, nr. 5 — 6, p. 262).

În Moldova, **a** precedat în aceeași silabă de **e, i**, sunet muiat, s-a prefăcut în **é** în formele de conjugare, chiar dacă nu era urmat de **e, i**, sunet muiat, prin analogie cu formele în care existau condițiile normale pentru această modificare fonetică. Astfel, în Moldova, găsim *tăiém* (lit. *tăiám*), *tăié* (lit. *tăiá*), *tăiél* (lit. *tăiát*), supt influența analogică a formelor *tăiéi, tăieți, tăiele*. Din contra, în graiul din Muntenia, ale cărui forme, în mare parte, s-au impus limbii literare, găsim fenomenul contrar. Se observă anume că **á** în formele de conjugare, în condiția de a se schimba în **é**, opune o rezistență mai mare acestei transformări, așa încît avem forme ca *tăiále, tăiáți*, singurele admise astăzi în limba scrisă. (v. Philippide, *op. cit.*, II, p. 18 — 19).

Amîndouă formele sînt întrebuințate de Eminescu. Cea moldovenească, cum dealtminteri este și natural, are prioritatea. Alegerea uneia sau alteia nu este însă întîmplătoare sau impusă de rimă, ci își găsește explicația în tendința de a da o anumită tonalitate afectivă contextului prin sonoritatea lor diferită și prin faptul că forma moldovenească, în cazul de față, este mai aptă să redea atmosfera de intimitate în poeziile lirice.

Astfel, în *Călin* (v. 187, 192) găsim formele moldovenești, *spăriel, spărietă* :

Ea ridică somnoroasă lunga genelor marămă,
Spăriet *la el se uită... i se pare că visează.*

*

Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune,
Rîde doar cu ochii-n lacrimi, **spărietă** *de-o minune.*

Varianta *speriat*, aflată într-un manuscris (la C. Botez, p. 321), ne dovedește că Eminescu a ales forma moldovenească. Lucrul acesta este foarte explicabil. Poezia *Călin* este o poveste versificată, în care predomină lirismul. Ca orice produs popular, povestea este legată de o anumită ambianță dialectală, pentru că ea este prelucrarea orală, cu numeroase elemente locale, a unei teme, care poate fi foarte răspîndită. Dacă tema, în ea însăși considerată, este importantă pentru acei care studiază sau anumite sfere de influență și de circulație ale motivelor sau fondul comun de imaginație al unor grupuri etnice, în schimb prelucrarea interesează din punctul de vedere al creației, fiindcă numai ea scoate în evidență ceea ce este mai specific geniului artistic al unui grup restrîns. În această creație, povestitorul pleacă întotdeauna de la un cadru familiar, care dă conținut afectivității sale. Fără să vrea el ia, mai întotdeauna, o atitudine în fața celor povestite și, în chipul acesta, cuvintele și formele gramaticale, afară de faptul că sînt strîns legate de reprezentarea obiectelor și a raporturilor, mai conțin și un potențial afectiv care face ca un obiect sau un raport să nu poată fi integrat sensibilității celui care vorbește sau celui care ascultă decît printr-un anumit termen dintr-o serie de sinonime sau printr-o anumită formă gramaticală.

Dacă urmărim variantele manuscrise, observăm că Eminescu s-a străduit să înlocuiască neologismele prin cuvinte moștenite, iar acestea, la rîndul lor, sînt cele întrebuințate mai ales în Moldova. Astfel versurile 139—140, *Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce veșnicie, — Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie...*, în două manuscrise sună : *Și scurgi noaptea lor albastră — Dulcea lor eternitate, — Ce ușor se poate stinge — Prin plînsori îndelungate* (la C. Botez, p. 319). Cum vedem Eminescu a înlocuit *eternitate* prin *veșnicie*. Această înlocuire este importantă și pentru că ne arată că prezența unui cuvînt sau a unei forme în poezia lui Eminescu nu se poate explica prin constrîngerea impusă de o anumită rimă. Același lucru s-a întîmplat și cu adj. *etern* din versul 132 : *Cine e nerod să ardă*

în cărbuni smarandul rar — Și eterna-i strălucire s-o strivească în zadar ? (Botez, *ibid.*). Ultimul vers citat a devenit în textul definitiv : *Ș-a lui veșnică lucire s-o strivească în zadar ?* În versul 51, neologismul *surprindă (Și de s-ar putea pe tine — Cineva să te surprindă...* Botez, p. 316) este înlocuit prin *prindă* : *Și de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă...* În *Călin* mai găsim numeroase cuvinte specifice graiului moldovenesc : *colb*, *crevat* (v. 20), dar și *pat* (v. 75), *sponcă* (v. 23), *strai*, (v. 65), etc. Alături de acestea sînt unele cuvinte arhaice, care sugerează vremea îndepărtată mult în trecut, cînd s-au putut petrece cele povestite : *har* (v. 37), care a înlocuit pe *dar*, aflat într-o variantă din manuscris, *schiptru*, etc.

Nu intenționăm să alcătuim și să comentăm lista completă a tuturor cuvintelor și formelor din poezia *Călin*. Am dat numai cîteva exemple din care ușor se poate constata că moldovenismele, discutate la acest punct, au menirea ca, alături de celelalte pomenite, să imprime poveștii prelucrate acea atmosferă locală și de vechime, singura în stare să-i dea o valoare artistică. Procedeul acesta de a crea o atmosferă unitară prin armonia terminilor este întrebuințat, în chipul cel mai consecvent, de Eminescu. Astfel în versurile 201 — 202 găsim rima *omăt-tămîiet*, în care cuvîntul moldovenesc *omăt* se armonizează cu forma moldovenească *tămîiet*. Trebuie să mai remarcăm faptul că aici avem de a face cu un pasaj pur descriptiv, în care însă cuvîntul *omăt* sugerează, prin sonoritatea lui așa de deosebită de aceea a sinonimului *zăpadă*, moliciunea și fluiditatea peisajului schițat în versurile :

Acolo, lîngă izvoară, iarba pare de **omăt,**
Flori albastre tremur ude în văzduhul **tămîiet**

Sunetul nazal **m**, din cuvîntul *omăt*, care ne dă această impresie [1]), este întărit prin repetarea lui în rimă în cuvîntul *tămîiet*.

Aceeași impresie, provocată de același procedeu de a utiliza forme moldovenești, ne-o fac și versurile 26 — 28 din *Diana* :

Ah ! acum crengile le-ndoaie
Minuțe albe de **omăt,**
O față dulce și bălaie
Un trup înalt și **mlădiet**

Forma moldovenească o mai găsim și în *Cugetările sărmanului Dionis*, în care predomină tonul familiar : *O motani fără de suflet ! — La* **zgîriet** *el v-a dat ghiară.*

Aici ea se armonizează cu termini și expresii, care nu pot figura decît în limbajul de toate zilele : *haram — De-al tău suflet, molănime.* Forma literară e mai solemnă, mai puțin intimă, pe cînd cea dialectală e mai aptă să redea sentimentele și gîndirile legate de viața zilnică obișnuită.

Cîteodată Eminescu întrebuințează amîndouă formele de la același verb. Aceste cazuri sînt foarte interesante, pentru că ele ne dau putința să deosebim mai bine nuanțele care le diferențiază. Astfel în *Povestea teiului* găsim *împrăștiet*, iar în sonetul *Afară-i toamnă* forma literară *împrăștiat* :

Blîndu-i sunet se împarte
Peste văi **împrăștiet,**
Mai încet, tot mai încet
Mai departe... mai departe (v. 81—84)

[1]) „Les consonnes nasales, soit employées seules, soit avec des voyelles nasales, peuvent exprimer de même la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité". (M. Grammont, *Le vers français*, p. 297). Pentru aceste impresii, cf. în special, versul din Lamartine citat de Grammont : *Comme de pas muets qui marchent sur de mousses.*

*

*Afară-i toamnă, frunza-*mprăștiată
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri ;
Ci tu citești scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gîndești la viața toată. (v. 1—4)

Am citat în întregime strofele în care apar formele discutate, fiindcă numai din analiza contextului se poate găsi explicația acestei diferite alegeri. Observăm mai întîi că amîndouă formele sînt în rimă. Prin însuși acest fapt sonoritatea lor diferită capătă o valoare mai mare din punctul de vedere al expresiei sentimentului. În studiul său despre versul lui Eminescu, G. Ibrăileanu a arătat cu exemple convingătoare că, de obicei, în rimă sînt așezate cuvintele care exprimă tonalitatea afectivă dominantă. În strofa citată din *Povestea teiului*, impresia sunetului care se pierde din cauza depărtării este redată prin cele două sonorități ale rimelor : *împarte—departe*, *împrăștiet—încet*. Primele dau impresia depărtării prin repetarea în ultimul vers a cuvîntului *departe*, al cărui înțeles este, în felul acesta, mai legat de sonoritatea lui și mai ales de vocala cea mai deschisă *(a)*, care, aici, sugerează ideea întinderii spațiale : *Mai departe... mai departe*. Să se observe că și toate accentele cad, în chip natural, pe această vocală. Apoi rima terminată în vocală neaccentuată (rimă feminină) prelungește oarecum pronunțarea, întărind acea impresie de melancolie a depărtării. Versul al doilea și al treilea, în care se găsește rima *împrăștiet—încet*, au altă structură. Deși ritmul este tot trohaic, rima se termină în silabă accentuată (rimă masculină) și, din cauza aceasta, versul are o silabă mai puțin. Scurtimea și sfîrșitul ferm al versului, ca și cele două consonante finale cu închidere complectă, lipsite însă de rezonanță puternică, accentuează înțelesul care reiese din context, întărind impresia unei

acținni care este pe punctul de a se termina. După cum întinderea spațială ne este sugerată prin repetarea cuvîntului *departe*, tot așa stingerea sunetului ne este redată prin repetarea cuvîntului *încet*. Și în cazul acesta avem de observat același lucru : sonoritatea întărește înțelesul. Ea capătă o valoare afectivă mai puternică prin faptul că este așezată în rimă. Acest efect însă nu se putea căpăta decît prin întrebuințarea formei moldovenești : *împrăștiet*.

S-ar putea obiecta că cele spuse aici contrazic constatarea făcută mai înainte, cînd am încercat să dovedim că alegerea unei forme dialectale nu este impusă de rimă. Contrazicerea este numai aparentă, căci, în cazul de față, în rimă sînt puse cuvintele esențiale. Dacă *încet* și *împrăștiet* ar fi fost altminteri utilizate, efectul n-ar fi fost atît de puternic. În această strofă, cu ajutorul cuvintelor finale, se realizează unitatea impresiilor. Într-adevăr, ca înțeles, versul întîi se leagă mai strîns de versul al doilea : *se împarte—împrăștiet*, iar al treilea de al patrulea : *încet—departe*. Cum vedem, independent de sonoritatea obținută prin rimă, înțelesul esențial este cuprins în împerecherea acestor cuvinte. Ca sonoritate însă, versul întîi se leagă de al patrulea, iar cel de al doilea de al treilea : *împarte—departe*, *împrăștiet—încet*. Rima, în care intră forma moldovenească și care prin sonoritatea ei întărește impresia stingerii sunetului, este încadrată de celelalte rime distanțate prin două versuri. Acestea ne dau iluzia sensibilă a depărtării. Strofa astfel închegată, prin sinteza celor două impresii, are o perfectă unitate și ca înțeles și ca efect auditiv.

O procedare analoagă găsim și în poezia *Peste vîrfuri :*

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

Forma literară *împrăștiată* din sonetul *Afară-i toamnă* întărește în rimă impresia pe care trebuie să ne-o lase ultimul vers : *Și într-un ceas gîndești la viața toată.* Inversiunea *viața toată*, puțin întrebuințată în vorbirea obișnuită, are rostul să ne concentreze atenția asupra atributului de cantitate, scos în evidență și prin așezarea lui în rimă. Într-adevăr, aici, *toată* trebuie să sugereze puternic că întreaga viață aparține numai trecutului, din cauza acelei stări sufletești astenice, care ne înstrăinează de tot ceea ce aparține prezentului, exprimată în v. 6 : *N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată.*

Sfîrșitul primului vers nu are însă singurul rol de a pune în evidență sonoritatea adj. *toată* din versul ultim. Enunțarea *afară-i toamnă* servește de cadru pentru integrarea armonică a sentimentului. Imaginea *frunză-mprăștiată* este mai mult sugestivă, simbolică, decît descriptivă. Ea constituie punctul culminant în care aspectele exterioare se convertesc în stări sufletești. Nu întîmplător a ales Eminescu acest detaliu din peisajul de toamnă, după cum nu întîmplător a rămas subst. *frunză* nearticulat. Imaginea *frunză-mprăștiată* are în poezia lui Eminescu un sens metaforic, fiindcă valoarea ei obiectivă se subordonează stării subiective, care a găsit în acest aspect al naturii semnul concret pentru a exterioriza sentimentul irosirii zădarnice a tuturor clipelor trăite. Iată de ce *împrăștiată* din primul vers se leagă și ca înțeles de sfîrșitul strofei. Observăm că atributul *împrăștiat*, care servește ca determinare obiectivă a substantivului *frunză*, este în același timp și determinantul subiectiv al substantivului *viață* (viața toată împrăștiată). În felul acesta întreaga imagine are o puternică rezonanță sufletească. Substantivul *frunză* a rămas nearticulat, fiindcă atenția noastră nu trebuie să se îndrepte către realitatea lui concretă decît în măsura în care poate să ne deștepte sentimentul simbolizat.

În cazurile în care formele discutate pînă acum nu apar în rimă, adică nu sînt legate de o anumită sono-

ritate, este firesc ca forma dialectală să fie întrebuințată în chip curent. Trebuie să avem în vedere faptul că Eminescu scria într-o vreme cînd limba literară nici nu avea unitatea celei de azi și nici, atîta cît era, nu se impusese scriitorilor. Mai ales poeții lirici întrebuințează cuvinte și forme dialectale, pentru că acestea au un mai pronunțat conținut afectiv. Chiar și în descrierile în care tonul subiectiv este absent întîlnim elemente dialectale. La acești scriitori, formele literare sau cele care aparțin unui alt dialect au nevoie de explicație, fiindcă ele presupun intenția autorului de a produce un anumit efect cu ajutorul lor. Din această cauză nu prezintă nici un fel de dificultate explicarea faptului că Eminescu întrebuințează în *Strigoii* forma *tăiet* și nu *tăiat* : *Pe-un jilț tăiet în stîncă stă țapăn, palid, drept* (v. 91).

În schimb forma literară *tăiat*, pe care o găsim în poezia *Apari să dai lumină*, are nevoie de explicație :

Un chip tăiat de daltă, de-a pururi adorat.

Aici vocala **a** este necesară pentru a creea armonia sonoră a întregului vers. Să se observe că această vocală se repetă și în celelalte cuvinte, iar accentele principale o scot și mai mult în evidență : *Un chip tăiát de dáltă de-a pururi adorát.*

Versul citat trebuie să sugereze, prin sonoritatea lui, și duritatea statuară a chipului iubitei și sentimentul de adorație al poetului. Ocluzivele **t, d, p** *(tăiat de daltă, de-a pururi adorat)*, a căror pronunțare necesită un efort, ne dă prima impresie. Nu este însă indiferentă vocala care însoțește aceste sunete. Cu cît vocala va fi mai deschisă, cu atît explozia se va efectua pe un spațiu mai mare și, în felul acesta, sunetul va fi și mai reliefat. (Să se compare, pentru verificarea acestei afirmații, efectul sonor al cuvintelor : *daltă* și *deltă*). Vocala **a** este cea mai deschisă și, astfel, explozia capătă o mai mare amploare. Sentimentul de adorație este exprimat direct prin cuvîntul de la sfîrșitul ver-

sului. Înțelesul lui este strîns legat de sonoritatea în care domină vocala **a**[1]) *(adorát)*. Vedem clar că, pentru a sugera impresiile dominante, a fost nevoie ca acest sunet deschis să fie scos în evidență. Pentru aceasta a întrebuințat Eminescu forma lit. *tăiát*. Pentru un mai bun control, să încercăm recitarea versului cu forma dialectală și vom vedea că efectul nu mai este așa de puternic : *Un chip tăiet de daltă, de-a pururi adorat.*

Pers. 3 sg. și pl. conjunctiv prezent a verbelor de conjug. I : *dau, iau, stau* sună în cea mai mare parte a graiului moldovenesc *deie, ieie, steie,* (lit. *dea, ia, stea*), iar verbul *iau* are următoarele forme la prezentul indicativ : *ieu, iei, ie, luăm, luați, ieu.*

Eminescu întrebuințează amîndouă formele, redînd în chipul acesta nuanțe diferite ca înțeles. Astfel, în *Strigoii*, 141, 143, găsim moldovenescul *deie* :

Din inimă-i pămîntul la morți **să deie** *viață,*
În ochi-i să se scurgă scîntei din steaua lină,
A părului lucire s-o **deie** *luna plină,*
Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămînță de lumină.

Observăm mai întîi că, aici, conjunctivul exprimă un imperativ al dorinței. Accentul nu cade însă pe verbul care are acest înțeles, ci pe subiectul său. Este discordanță între forma gramaticală a exprimării și fondul psihologic. Mai ales în versul al doilea din strofa citată se poate controla foarte ușor acest lucru. Într-adevăr, dacă nu accentuăm puternic subiectul *scîntei*, atunci prima parte a versului se leagă de sfîrșitul versului întîi : *Din inimă-i pămîntul la morți să deie viață — În ochi-i să se scurgă...* Dar, în chipul acesta, sensul se schimbă cu totul. Pentru a scoate în evidență

[1]) „... les voyelles graves et particulièrement les éclatantes ... conviennent à la description d'un objet ou d'un personnage ou d'une scène grande, majesteuse, suscitant l'admiration" (Gramont, *op. cit.*, p. 269).

înțelesul versului, accentuarea nu trebuie să urmeze logica construcției gramaticale. Astfel determinantul *ochi*, care, în mod natural, ar trebui să primească un accent principal, este slab accentuat. Încă și mai slab este rostiti verbul *să se scurgă*, rămînînd ca toată forța accentului să cadă pe subiectul *scîntei*. La fel se întîmplă în versul al treilea, unde accentul puternic cade pe subiectul *luna*, iar al doilea, în ordine descendentă pe *lucire*. Această procedare își găsește explicația în faptul că, aici, predicatul nu redă un imperativ puternic. Dealtminteri și întrebuințarea persoanei a treia *(să deie)* confirmă această impresie, care ar părea subiectivă. Imperativul propriu și direct se află în ultimul vers citat *(Iar duh dă-i tu, Zamolxe...)* și în strofa următoare *(Stihii a lumii patru... — **Străbateți** voi pămîntul... **Faceți** din piatră aur...)*. În favoarea acestei interpretări vorbește și faptul că versul întîi devine inutil din cauza ultimului, care, fiind mai puternic prin invocația directă către Zamolxes și prin cuvîntul *duh* cu înțeles mai precis decît *viață*, anulează, oarecum, dorința exprimată în primul. Ceea ce a vrut Eminescu să redea în primele 3 versuri nu a fost atît dorința imperativă a magului ca moarta să reînvie, cît, mai ales, a căutat să ne înfățișeze elementele naturii din care logodnica lui Arald va împrumuta forma întrupării. Prin acestea ni se sugerează și chipul iubitei, cu părul blond, și caracterul fantomatic al acestei apariții, condiționată de un anumit aspect al nopții (iubita nu va putea avea chip aievea decît numai noaptea în lumina lunii și a stelelor care însă îi dau numai aparența unei existențe reale) - Așa se explică de ce accentele versurilor cad pe aceste două cuvinte : *luna* și *steaua*, iar nu pe verbul care exprimă imperativul dorinții. Tot așa se explică de ce Eminescu a întrebuințat forma moldovenească *deie*. Aceasta, cu toate că este mai lungă și, trebuie deci, să stăruim mai mult asupra ei în pronunțare, totuși, tocmai din cauza aceasta, e mai puțin aptă să ex-

prime o dorință puternică, ce trebuie să se impună prin vigoarea cu care este redată. Cu cît sentimentul este mai imediat, mai intens, cu atît exprimarea este mai scurtă, mai vie. Forma muntenească, devenită literară, *dea*, nu e numai scurtă (are o singură silabă), ci se sfîrșește în chip ferm cu cea mai deschisă dintre vocale. Ea redă, deci, mai bine și fermitatea și amploarea sentimentului. Forma moldovenească are două silabe, din care ultima este neaccentuată. Căpătăm astfel impresia unui sfîrșit prelungit. Apoi ultima silabă este mai închisă, cu amplitudine mai mică decît cea dintîi, pentru că moldoveanul nu pronunță *deie*, ci *dei*. Astfel la prima impresie se adaugă și aceea a diminuării forței cu care pronunțăm silabele, ceea ce sugerează o slăbire a fermității dorinții de a îndeplini o anumită acțiune. Pentru o mai bună convingere să se compare următoarele versuri din poezia *Mai am un singur dor*, în care este întrebuințată forma literară :

Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar toamna glas să **dea**
Frunzișului veșted

Aceste constatări se aplică la toate cazurile asemănătoare aflate în poezia lui Eminescu. Vom mai analiza cîteva exemple pentru o mai deplină lămurire. În poezia *Adio* apare forma moldovenească :

Și cînd în taină mă rugam
Ca noaptea-n loc să **steie**
În veci alături să te am
Femeie !

Întrebuințarea conjunctivului în propozițiunile secundare obiective drepte după verbele care arată o voință sau o dorință este generală și își găsește ușor explicația în faptul că lucrarea dorită sau voită nu poate fi, în chip obiectiv, sigură. Dar această lipsă de siguranță poate avea o mulțime de nuanțe, care depind

de intensitatea sentimentului. Dacă din punct de vedere obiectiv incertitudinea este aceeași în mai toate cazurile, din punct de vedere subiectiv ea poate să varieze după cum afirmăm cu mai multă sau mai puțină energie dorința sau voința. Am văzut că, pentru exprimarea imperativului voinței, se stabilește o gradație în care conjunctivul supt forma lui moldovenească exprimă intensitatea cea mai slabă ; apoi vin, în ordine ascendentă, forma muntenească și, în fine, imperativul propriu-zis. În versurile de mai sus se exprimă o dorință a cărei îndeplinire apare cu evidență imposibilă. Conștiința lucidă a acestei imposibilități de realizare face ca însuși sentimentul să fie mai puțin intens în chiar momentul trăirii lui și, deci, și exprimarea să fie mai puțin energică. La aceasta se, mai adaugă faptul că dorința aparține trecutului. Poetul nu mai retrăiește efectiv clipele de altădată, ci își amintește doar cadrul în care s-a manifestat sentimentul. Trebuie să mai facem observația că versul în care apare forma dialectală stă oarecum izolat față de restul strofei. S-ar părea însă că Eminescu a vrut să scoată în evidență verbul prin așezarea lui în rimă.

În realitate, cuvintele finale se leagă strîns între ele trecînd peste rima din versul al doilea : *mă rugam — (în veci) să te am — femeie !* Se vede ușor că fericirea visată n-a atîrnat atît de condiția imposibilă. Aceasta poate să aibă valoare subiectivă numai în momentul în care sentimentul este trăit în chip efectiv, în toată intensitatea lui. În clipa amintirii însă, cînd sufletul nu mai păstrează decît cadrul golit de întreaga afectivitate, dorința apare cu totul absurdă și enunțarea ei nu mai poate avea energia de altă dată.

Imposibilitatea îndeplinirii unei dorinți este exprimată în poezia *S-a dus amorul* tot prin forma dialectală moldovenească :

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să **steie**.

O situație asemănătoare se găsește și în versul 2 din *Se bate miezul nopții :*

Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.

Aici o voință, simțită ca exterioară, împiedică îndeplinirea dorinței formulată în partea a doua a versului *(... să-mi ieie vamă)* ; de aceea accentele principale cad pe subst. *somnul* (fenomen subiectiv, obiectivat însă prin personificare) și pe verbul *vrea*, care, datorită scurtimii și vocalei finale *a*, puternic accentuată, exprimă fermitatea acestei voințe.

În schimb, cînd o realitate subiectivă se impune conștiinței poetului și-i contrazice anumite raționamente, obligîndu-l să ia o atitudine, găsim întrebuințată forma literară :

La ce simțirea crudă a stînsului noroc
Să nu se stîng-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?

(*Despărțire*, v. 5—6)

Ritmul sacadat, creat prin întrebuințarea formei literare, sugerează tot zbuciumul poetului, provocat de contradicția dintre realitatea prezentă și statornică a unor stări sufletești, care nu pot fi înlăturate, și raționamentul rece care nu găsește nici un sens în existența lor. Apoi el mai sugerează și îndărătnicia cu care se impun aceste stări, prin aceea că, în vers, și predicatul *stea* și cele două determinante ale lui, unul de timp, exprimat prin cuvîntul monosilabic *veci*, și celălalt de loc, sînt accentuate.

O hotărîre fermă, pentru realizarea unei singure acțiuni în stare să pună capăt unei situații nedorite, este exprimată tot prin forma literară :

Mina Ea la ochi și-o ține,
Toate mințile-și adună,

Să **ia** *lumea-n cap, nebună,*
Parc-atîta-i mai rămîne.

(*Povestea teiului*, v. 21—24)

Varianta versului 209 din *Scrisoarea III*, aflată în ed. Maiorescu, și care, desigur, nu aparține lui Eminescu, va lămuri mai bine cele susținute. În textul „Convorbirilor literare", acest vers sună :

Au prezentul nu ni-i mare ? N-o să-mi **dea** *ce o să cer ?*

Maiorescu, sau altcineva, a înlocuit pe *dea* prin *deie* :

Au prezentul nu ni-i mare ? N-o să-mi **deie** *ce-o să cer ?*

Trebuie să constatăm, în primul loc, că forma viitorului din ed. Maiorescu este o contaminație hibridă între forma viitorului, așa cum ea se găsește dialectal în Muntenia, și aceea a viitorului moldovenesc *(o să-mi dea + a să-mi deie)*. Dar îndreptarea făcută nu este numai falșă din punct de vedere lingvistic, ci ea slăbește însăși intensitatea sentimentului caracteristic acestui vers, schimbîndu-i, în același timp, nuanța. Aici Eminescu întrebuințează interogația pentru a reda mai bine sentimentul de indignare față de singurul răspuns pe care-l poate da realitatea prezentă. Cunoștința clară și anticipată a răspunsului a provocat sentimentul, care dă naștere unui ritm sacadat. Forma prelungită a lui *deie* (două silabe, față de *dea* cu o singură silabă) și sfîrșitul neaccentuat scot în evidență îndoiala, nesiguranța, care sînt caracteristice oricăror întrebări obișnuite. Apoi ritmul nu mai este abrupt, ci lent. Această încetineală nu este potrivită pentru a exprima sentimentul de revoltă. Mai observăm că, păstrînd forma *dea*, accentele versului urmează ritmul intim psihologic, care coincide și cu cele două membre gramaticale ale frazei: *N-ó să-mi deá / ce ó să cér ?* În cazul acesta, din cauza scurtei pauze produse după **dea**, prima propoziție, sfîrșită ferm, capătă o nuanță afirmativă, ceea

ce este în deplină concordanță și cu vehemența sentimentului și cu siguranța răspunsului. Întrebuințarea formei *deie* are și alte consecințe, care diminuează calitatea artistică a versului. Ea dă frazei o continuitate ritmică lentă și totodată slăbește intensitatea verbului de la sfîrșitul versului : *o să cer*. Într-adevăr, prin faptul că avem o silabă mai mult, sîntem nevoiți să legăm pe **ce** de **o**, formînd o singură silabă : *N-o să-mi deie ce-o să-i cer ?* Dar toate formele predicatului trebuiesc rostite clar, fiecare în parte, pentru ca, în chipul acesta, să accentuăm mai puternic hotărîrea de a cere realității acele calități pe care ea nu le poate da. Cu cît cererea este mai energic formulată, cu atît va fi mai intens sentimentul de indignare față de imposibilitatea răspunsului. În special **o** trebuie rostit și accentuat cu putere, fiindcă el, exprimînd raportul de timp (viitorul) afirmă siguranța în îndeplinirea acțiunii predicatului. Astfel construită, fraza capătă un înțeles afirmativ, care este justificat prin întreg fondul sufletesc cuprins în ea. Interogația nu este decît o provocare indirectă, pentru a scoate mai mult în relief toate aspectele care au dat naștere sentimentului de revoltă.

Întreg acest proces de distingere între formele cercetate nu a fost, cum s-ar putea crede, pe de-a întregul inconștient. Variantele din manuscrise dovedesc că Eminescu alegea în chip intenționat o formă sau alta. Această alegere însă era călăuzită de un simț puternic al limbii. O cercetare complectă, din acest punct de vedere, ar da la iveală și alte aspecte ale talentului lui Eminescu, care, în felul acesta, n-ar rămînea ca o simplă însușire acceptată și afirmată de toți, fără a fi îndeajuns de înțeleasă.

UN „LEIT-MOTIV“ AL POEZIEI LUI EMINESCU: UMBRA

Oricine a cetit pe Eminescu și-a dat samă cît de des este întrebuințat în poezia acestuia cuvîntul *umbră*. Acesta exprimă și o anumită tonalitate afectivă (lipsa de predilecție a poetului pentru lumina vie, care scoate în relief realitatea concretă), și o concepție filosofică, în acord cu întreaga sa sensibilitate, potrivit căreia tot ceea ce ni se pare că are existență obiectivă nu-i decît proiectarea în afară a propriilor noastre iluzii. De aici constatarea că viața noastră e „visul unei umbre și umbra unui vis“ (*Despărțire*).

Din cauza aceasta, nu sînt prea numeroase versurile în care cuvîntul umbră să fie întrebuințat cu înțeles strict propriu : „Se resfrînge ca-n oglindă a copilei umbră plină (*Înger și demon*, v. 27), „Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon el veghează“ (*ibid.*, v. 14), „El în umbra lui fatală stă-ndărătnic rezemat“ (*ibid.*, v. 23), „... părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită“ (*Călin*, v. 14), „Lîngă lac, pe care norii — Au urzit o umbră fină“ (*Crăiasa din povești*, v. 9—10), „Sub candela ce arde în umbra unui colț“ (*Strigoii*, v. 80), „E-un miros de tei în crînguri, — Dulce-i umbra de răchiți“, (*Lasă-ți lumea...*, v. 44—45), „Umbra lui cea uriașă orizontul îl cuprinde“, (*Scrisoarea III*, v. 25), „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă“, (*ibid.*, v. 31), „Iară tei cu umbra lată și cu flori pănă-n pămînt — Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt“, (*ibid.*, 57—58).

În versurile citate din *Înger și demon*, *umbra*, pe lîngă înțelesul propriu, capătă și altul *simbolic*, căci aici umbra sugerează întreaga lume de întuneric a

Demonului, în care se urzesc ideile reci de distrugere a ordinei divine. Epitetul *fatal* accentuează acest înțeles („El în umbra lui fatală stă-ndărătnic rezemat"), fiindcă el sintetizează cele două aspecte demonice: blestemul de a sta veșnic în întuneric, — departe de lumina dumnezeirii, — și acela de a fi izvorul tuturor relelor care bîntuiesc lumea.

Vom analiza cîteva versuri din poeziile lui Eminescu, în care apare cuvîntul *umbră*, pentru a scoate în evidență înțelesul său caracteristic unei anumite viziuni, în momentele sale cele mai principale.

* * *

În poezia lui Eminescu predomină atmosfera de irealitate, de vis. Numai în această lume se putea realiza armonia tuturor stărilor contradictorii, în care rămîne o ușoară melancolie, potolită și prin atitudinea de izolare filosofică a poetului. De aceea, la Eminescu, *vis* e de multe ori sinonim cu iluzie, dînd acestui cuvînt înțelesul lui psihologic, de irealitate, — acea lume a închipuirii pe care o clădim deasupra celei materiale. Cîteodată Eminescu nu hotărăște dacă întîmplările descrise aparțin vieții reale sau visului. Astfel, în *Călin*, fata de împărat, trezindu-se dimineața, spune: „Vis frumos avut-am noaptea"... Fetei i se pare că a visat, cu toate că are conștiința că lucrul s-a întîmplat aievea: ... „a venit un zburător — Și strîngîndu-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor". Și mai departe aceeași impresie de vis a realității trăite: „Al vieții vis de aur ca un fulger, ca o clipă-i — Și-l visez, cînd cu-a mea mînă al tău braț rotund îl pipăi" (*Călin*, v. 89—90).

Trăind în lumea în care se îmbina realitatea cu închipuirea, fetei de împărat i se pare că iubitul său e *o umbră*. El este o apariție care vine din lumea fericită a visului:

O rămîi, rămîi la mine, tu cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, **umbră**[1] *fără de noroc*
Și nu crede că în lume, singurel și rătăcit,
Nu-i găsi un suflet tînăr ce de tine-i îndrăgit
O tu **umbră** *pieritoare, cu adîncii, triștii ochi,*
Dulci-s ochii **umbrei** *tale — nu le fie de diochi.*

(v. 79—84)

Cum vedem, în aceste versuri, *umbra* a pierdut aproape cu totul înțelesul său propriu și a căpătat unul simbolic.

Cu acest nou înțeles îl găsim și în poema *Luceafărul*. Aici el cere o discuție mai largă. Pentru lămurirea înțelesului vom utiliza și unele variante din manuscrisele poetului, pe care le dăm după ediția poeziilor lui Eminescu, îngrijită de profesorul C. Botez[2]).

Astfel, în strofa 17, v. 59—70, Eminescu spune:

Din **umbra** *falnicilor bolți*
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Aici, cuvîntul *umbră*, pe lîngă nota descriptivă, care sugerează, prin asocierea cu restul versului, aspectul de grandioasă sobrietate al interiorului castelului medieval, are și alt înțeles mai adînc, care lămurește năzuința fetei de împărat de a cîștiga dragostea Luceafărului. Pentru a explica acest lucru e nevoie să discutăm întreaga strofă.

În redacțiile anterioare[3]), textul acestei strofe e mult deosebit față de forma definitivă:

---

[1]) Sublinierile sînt ale noastre.
[2]) Mihai Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de Constantin Botez, Buc., Cultura națională, s. a.
[3]) La C. Botez, p. 430.

În umbra falnicilor bolți,
Adesea în fereastră
S-așcază fata într-un colț
Și sara o adastă.

Cum vedem, aici atitudinea fetei e pur statică. Ea *așteaptă* să vie sara ca să răsară Luceafărul. Și fata așteaptă în „umbră", ea nu simte încă impulsul de a merge întru întîmpinarea lui. În textul definitiv însă, fata părăsește „umbra falnicilor bolți" și „se îndreaptă" către fereastra luminată de razele Luceafărului. Acum nu mai așteaptă fata, ci Luceafărul. Fata simte dorul de a ieși din întuneric și a se îndrepta către *lumina* Luceafărului. Acest dinamism lăuntric, semn al năzuinții către lumea eternă din care face parte Hyperion, este redat în versul al doilea din strofă: „Ea pasul și-l îndreaptă". Astfel *umbra* capătă un înțeles simbolic. Reprezintă, anume, viața întunecată, vremelnică, din care Cătălina dorește să se smulgă pentru a se ridica la acea adevărată, veșnică a Luceafărului

În basmul lui Kunisch [1]), care a servit lui Eminescu ca cel mai principal izvor de inspirație pentru poema sa, fata de împărat e închisă de tatăl său într-un castel, pentru ca nimeni să nu-i vadă frumusețea și să o îndrăgească. Cu greu ea capătă învoirea să i se deschidă ferestile ca să pătrundă razele soarelui. *Acum* o vede zmeul, în sufletul căruia se naște iubirea pentru dînsa. În această descriere a vieții fetei de împărat în castelul depărtat de lume, a văzut Eminescu un element simbolic. În forma definitivă a poeziei, el a renunțat la toate amănuntele descriptive din prima versificare [2]) și numai în 4 versuri, a sugerat, prin cuvîntul *umbră*, lumea închisă, întunecată, în

[1]) D. Caracostea, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Buc., 1926.

[2]) Prima versificare a basmului lui Kunisch a fost publicată de Ilarie Chendi, M. Eminescu, *Opere complete*, I, Literatura populară, Buc., 1902 p. 142: *Fata în grădina de aur.*

care trăia fata de împărat, prin *se îndreaptă*, năzuința ei puternică de a se înălța către alta veșnică și, în fine, în ultimul vers, *Luceafărul* reprezintă lumea cea adevărată, permanentă.

În cadrul întregii poezii, strofa aceasta se integrează în simbolismul adînc și general, care înfățișează antagonismul între două lumi și veșnica noastră dorință de a ne ridica către absolut.

În strofa 7, v. 25–28:

Și cît de viu s-aprinde el
În orișicare seară,
Spre **umbra** *negrului castel,*
Cînd ea o să-i apară

umbra păstrează sensul său simbolic. Aici este mai accentuat contrastul dintre lumea Cătălinei și acea a lui Hyperion. Alăturea de substantivul *umbră* este pus și adjectivul *negru* ca să întărească impresia de întuneric. Spre acest întuneric își trimete razele Luceafărul, căci acum, odată cu iubirea, care i s-a născut în suflet pentru fata de împărat, se manifestă și voința puternică de împărtășire.

În cele două întrupări ale Luceafărului, Cătălina vede în iubitul său o apariție fantomatică. Într-adevăr, acesta nu putea avea înfățișarea unui om obișnuit, fiindcă nu se poate închide ideea de permanență absolută în realitatea materiei muritoare. „Pentru o conștiință omenească, nemurirea este... un concept cu totul negativ, pentru că singura noastră experiență este aceea despre viața muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decît o formă a morții și Luceafărul apare în adevăr *un mort frumos cu ochii vii*" [1]).

Scurta descriere a Luceafărului din primele două versuri ale strofei 18: „Iar umbra feței străvezii – E albă ca de ceară"... trebuie să întărească impresia pe care această apariție o face muritorilor: „Un mort

[1]) Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., s.a., p. 126.

frumos cu ochii vii – Ce scînteie-n afară". Eminescu și-a dat samă de acest lucru, dovadă încercările sale anterioare din variantele aflate în manuscris [1]). În ms. cel mai apropiat de textul definitiv, scrisese întăi „*ovalul* feței străvezii", a șters însă primul cuvînt și l-a înlocuit cu *piele*, ca la urmă, în ms. trimes „Almanahului" de la Viena, să puie *umbra*. Acum Luceafărul apare ca o *umbră*, pentru că întreaga sa făptură este lipsită de consistența concretă, pe care n-o poate da decît materia. Cum vedem, aici *umbra* nu mai păstrează înțelesul său propriu de „lipsit, într-o oarecare măsură, de lumină", ci are sensul de „lipsit de materialitate". Impresia aceasta se confirmă prin faptul că Eminescu întrebuințează și epitetul străveziu și o comparație: „Iar umbra feței *străvezii – E albă ca de ceară*".

Cuvîntul *ceară* servește ca termen de comparație pentru a reda atît culoarea albă, cît și lipsa de consistență materială. Ceara solidă este translucidă, apoi ea se poate topi ușor și, prin ardere, se consumă. În chipul acesta s-a făcut apropierea între albeața sau gălbeneala omului mort și culoarea cerii. Și această apropiere nu s-ar fi făcut și nu s-ar fi răspîndit, dacă nu se lua în considerație și cealaltă însușire: fragilitatea materiei, cu care s-a putut compara trupul omului mort pe cale de a dispărea prin dezagregarea materiei.

Tocmai pentru a reda impresia de „mort" a Luceafărului, Eminescu întrebuințează comparația cu ceara. Ea întărește lipsa de materialitate, redată prin cuvîntul umbră.

Pentru a preciza mai bine înțelesul pe care îl are aici cuvîntul *umbră*, trebuie să amintim că și în poezia *Din valurile vremii* apare aceeași comparație:

Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri.

[1]) I.a C. Botez, p. 432.

Dacă analizăm primele două versuri din ambele poezii, în care apar comparațiile, în aparență identice, constatăm deosebiri importante. Astfel în *Luceafărul* termenul comun este *alb*, iar în *Din valurile vremii* termenul comun este *străveziu*. Pentru a lămuri mai bine acest lucru, să descompunem amîndouă comparațiile:

1) *(Luceafărul)* Umbra feței străvezii e *albă*, precum este albă ceara.

2) *(Din valurile...)* Fața este *străvezie*, precum străvezie e fața albei ceri.

Dealtminteri și accentul versului cade pe una din cele două însușiri ale cuvîntului ceară, după cum ea a fost aleasă ca termen comun în comparație. În *Luceafărul*, versul prim din strofa citată se termină cu epitetul *străveziu* („Iar umbra feței străvezii"...), după care, în chip natural, facem o mică pauză, și se începe celalt vers cu afirmația puternică: „E albă"... După aceasta se produce iarăși o scurtă pauză și se continuă: „ca de ceară".

În *Din valurile vremii* accentul principal al versului cade pe penultima silabă a epitetului *străveziu*: „Și fața *străvezie* ca fața albei ceri", după acest cuvînt urmează imediat cezura, în timpul căreia se întipărește mai bine impresia dominantă, provocată de termenul comun al comparației.

Alegerea diferită a celor două atribute, caracteristice cuvîntului *ceară*, a fost determinată de două viziuni deosebite.

În *Luceafărul*, apariția lui Hyperion, cu toate că era imaterială, ca totuși trebuia, în primul loc, să provoace o impresie *vizuală*. De aceea Eminescu introduce unele note descriptive:

Părea un tînăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vînăt giulgiu se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Mai apoi, din întreaga înfățișare *prezentă* a Luceafărului, se naște impresia secundară a imaterialității lui. Eminescu a trebuit să sintetizeze aici două viziuni contrare : percepția prezenții *reale*, în chip de om, a lui Hyperion, simțită adînc de Cătălina și, în același timp, conștiința profundă că apariția nu aparține lumii aceștia. Această sinteză o realizează Eminescu insistînd, mai ales, asupra lipsei de culoare vie a feței *(fața e albă, ca de ceară)*, care produce și senzația vizuală și impresia că Luceafărul, cu toată înfățișarea lui de om, nu are cea mai importantă însușire a ființelor : materia pătrunsă de suflul vieții. De aceea Eminescu a ales și cuvîntul *umbră*, care din capul locului, trebuie să accentueze acest caracter esențial al întrupării lui Hyperion.

În *Din valurile vremii*, iubita trăiește numai într-o lume închipuită. În această poezie predomină dorința puternică a poetului de a retrăi momentele fericite de altă dată :

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump.

Această dorință trezește icoane din trecut și iubita îi apare în gînd :

Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai.

Poetul are viziunea imaterialității acestei apariții, de aceea chiar cînd momentul cel mai intens al acestei semi-halucinații îi stăpînește sufletul, el simte lipsa de realitate concretă a ei și insistă în vers asupra epitetului *străveziu* :

Și fața străvezie, ca fața albei ceri...

Epitetul secundar *alb* are rolul să creeze armonia senzațiilor vizuale provocate de această apariție :

Cu brațele de **marmur**, *cu părul lung* **bălai**,
Și fața străvezie ca fața **albei** *ceri...*

La urmă se accentuează conștiința zădărniciei chemării și poetul spune :

Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și **umbra** *ta se pierde în* **negurile reci**,
De mă găsesc iar singur cu **brațele** *în* **jos**,
În trista **amintire** *a* **visului** *frumos...*
Zădarnic după **umbra** *ta dulce le întind :*
Din **valurile vremii** *nu pot să te cuprind.*

Terminii : *umbră, negură, valurile vremii, amintire, vis, străveziu* se asociază pentru a reda tonalitatea particulară a sentimentului și conturează realitățile din lumea închipuirii, către care se îndrepta nostalgic toată ființa poetului.

Acum înțelegem ușor de ce, cu toată asemănarea mare între cele două apariții, Eminescu întrebuințează cuvîntul *umbră* în *Luceafărul*, pentru a reda lipsa de materialitate a întrupării, iar, în *Din valurile vremii*, pentru a reda lipsa de intensitate a stărilor sufletești :

Și fața străvezie ca fața albei ceri
Slăbită e de **umbra** *duioaselor dureri.*

În *Luceafărul*, apariția lui Hyperion e *reală*, ea e simțită ca un fenomen exterior, constatat ca atare, în chip obiectiv. Poetul însă trebuia să ne sugereze caracterul lui fantomatic [1]). Deci a simțit nevoia unui cuvînt care să accentueze acest lucru. Și a ales cuvîntul *umbră*. În *Din valurile vremii*, apariția iubitei aparține unei lumi subiective, închipuirii, *totuși* momentul culminant al acestei semihalucinații adoarme conștiința irealității ei. Poetul își *vede* iubita, însă aceasta i-apare ca în vis, cu fața străvezie. Ca și în *vis* are o anumită viziune, însă nu-și poate da samă că lumea văzută nu aparține realității concrete. Eminescu, și pentru a

[1]) O viziune asemănătoare, redată cu aceiași termini, o găsim în *Strigoii* : „Fug caii duși de spaimă și vîntului s-așternă — Ca *umbre străvezie* ieșite din infern" (v. 263—264).

întări această atmosferă de vis, și pentru a crea iluzia existenței ei reale, nu întrebuințează termenul *umbră* ca să nu împrăștie „vraja". „Duioasele dureri", adică stările sufletești, care dau conținut visului, apar ca *umbre*. E tocmai ceea ce spune Eminescu la începutul și sfîrșitul poeziei *Scrisoarea I* :

Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De **dureri**, *pe care însă* **le simțim ca-n vis pe toate**[1]).

Tocmai la sfîrșit, cînd *vraja* dispare, cînd poetul își dă samă că totul nu a fost decît iluzie, întrebuințează cuvîntul *umbră* cu înțelesul din *Luceafărul*, pentru că acum privește în chip *obiectiv* toată irealitatea, care o clipă îi stăpînise sufletul :

***Dar vai,* un chip aievea nu ești,** *astfel de treci*
Și **umbra** *ta se pierde în negurile reci...*

* * *

Iluzia înșelătoare a realității lumii în care trăim și care ne face să credem în valoarea ei obiectivă și permanentă, e cauza tuturor suferinților noastre. Această idee a găsit-o Eminescu și în filosofia budistă și în aceea a lui Schopenhauer. De fapt, totul aparține închipuirii : lumea este vis, iar făpturile ei sînt umbre.

Cu toate că această concepție aduce unele noțiuni de înaltă filosofie abstractă, totuși Eminescu a știut să le exprime în imagini, pe care le-a găsit în vechile și naivele încercări de filosofare ale înaintașilor săi. În scrierile acestora a aflat mai mult o atmosferă de pioasă și adîncă acceptare a credinții că toate sînt zădarnice. Această credință era singura mîngîiere în

[1]) Cf. și *Scrisoarea III*: „Ochii ei sînt plini de *umbra tăinuitelor dureri*" (v. 8). Și aici e vorba de *visul* Sultanului, în care i-apare luna preschimbată în fecioară.

vremurile în care lucrurile omenești nu aveau trăinicie. O găseau cărturarii de pe atunci în poetica și sumbra carte a Ecleziastului, în psalmi, iar întîmplările trăite în propria lor experiență arătau cu prisosință temeinicia ei.

Eminescu a cercetat cu multă stăruință vechile noastre texte religioase și laice. În acestea a aflat că lumea concretă nu-i decît *vis* și oamenii sînt *umbre*. O spune și Miron Costin în *Viața lumii* și Dosoftei în traducerea versificată a psalmilor îmbogățită cu atîtea elemente locale :

Fum și umbră sînt toate visuri și părere,
Ce nu petrece lumea ? și în ce nu-i durere[1]).

Că lumea aceasta-i ca o miză mică,
Omul cît deahirea, este o nemică,
De vreme ce trece ca o umbră rară,
Zădar se trudește de zi pănă-n seară[2]).

Chiar în *Împărat și proletar*, Eminescu vede în poporul impilat niște *umbre*,

Cu ale voastre umbre nimica crezătoare
Cu zîmbetu-vă rece, de milă părăsit,
Cu mintea de dreptate și bine visătoare,
Cu umbra voastră numai, puteri îngrozitoare,
La jugu-i cel silește pe cei ce l-au urît.

În *Scrisoarea I*, Eminescu, înfățișînd creația și sfîrșitul lumii, consideră Universul întreg ca un vis și făpturile sale ca umbre :

Căci era un întuneric ca o mare fără o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și ochi care s-o vază
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace ! . . .

(v. 47—50)

[1]) Miron Costin, *Viața lumii*, v. 13 (la M. Gaster, *Chrestomație română*, I, p. 202).

[2]) Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, publicată de I. Bianu, Buc., 1887, p. 130.

Veşnicia „nefiinţei“, singura realitate valabilă, — neantul Nirvanei din filosofia budistă, — apare, cu termeni împrumutaţi din *Imnul Creaţiei* din poema *Rig-Veda*, ca un întuneric în care se vor contopi umbrele vieţii aceştiia, „visul nefiinţei“ :

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel într-a veşniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă...
Cum s-o stingă, totul piere, ca o **umbră-n** *întuneric,*
Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric...

(v. 69—74)

Filosofia lui Eminescu n-a fost un împrumut hibrid care să-l atragă în sferi de preocupare străine celor care au adus pace în sufletele înaintaşilor săi. Asimilată profund sensibilităţii sale, ea se încadrează într-un lung şir de gînduri ale trecutului.

În această atmosferă de irealitate, în care închipuirea creează armonic, Eminescu şi-a îndrăgit lumea lui de visuri, iar elementele vieţii reale aveau atîta valoare, cît puteau să ajute la închegarea operei artistice.

EMINESCU ŞI ALECSANDRI

Critica unei metode comparative

În ultima vreme se precizează o serioasă reacţiune împotriva părerii, adînc înrădăcinată şi în critica oficială şi în conştiinţa cetitorilor obişnuiţi, potrivit căreia Eminescu este o apariţie neaşteptată, fără nici un fel de legătură cu literatura anterioară. La această părere a contribuit şi faptul că predecesorul lui Eminescu, V. Alecsandri, cu toate că a cunoscut o epocă de glorie, nu a determinat nici un curent literar. În schimb toţi poeţii de după 1880 pănă pe la 1900 au fost eminescieni. Nu-i locul să explicăm acest fenomen.

În mare parte, uitarea care s-a aşternut pe întreaga operă poetică a lui Alecsandri se datoreşte tuturor «eminescienilor», care n-au fost numai admiratori ai marelui poet ci, cîteodată, au căutat să reducă la minimum valoarea lui Alecsandri, printr-o comparaţie cu Eminescu, lipsită, uneori, de o perfectă obiectivitate.

Protestul lui Maiorescu în contra acestor încercări de a diminua importanţa lui Alecsandri în literatura românească a rămas cu totul izolat (v. articolul *Poeţi şi critici*, în *Critice*, III, ed. Socec, Bucureşti, 1930).

Atenţia tuturor istoricilor şi criticilor literari s-a îndreptat aproape cu exclusivitate către opera lui Eminescu. Chiar atunci cînd unii dintre aceştia s-au ocupat de opera lui Alecsandri, au căutat, mai ales, să precizeze tot ceea ce ea datoreşte literaturii franceze. E destul să menţionăm, în direcţia aceasta, studiul atît de bine informat al lui Ch. Drouhet, *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, Bucureşti, „Cultura Naţională“, ş.a.

Majoritatea acelor care s-au ocupat de Eminescu n-au căutat să stabilească punctele de aderență ale poeziei lui cu operele predecesorilor. Și chiar atunci cînd s-a găsit firul de continuitate care lega literatura anterioară de aceea a lui Eminescu, cercetările s-au oprit la poeziile de tinerețe. Creațiile maturității au rămas mai departe fenomene care nu se pot explica decît raportîndu-se *numai* la personalitatea poetului.

Acum în urmă, profesorul ieșean Radu Manoliu, în două articole *Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu*, publicate în „Preocupări literare", 1936, nr. 4, 5, a căutat să alcătuiască o listă completă a tuturor reminiscențelor din operele poeților anteriori în poezia lui Eminescu.

I. M. Rașcu, care s-a ocupat cu aceeaș problemă, în studiul său *Eminescu și Alecsandri*, București, 1936, face o judicioasă critică articolelor lui Radu Manoliu, pe care o subscriem și noi fără nici un fel de restricție... «să ni se îngăduie o sugestie – două, în legătură cu această harnică și meticuloasă cercetare. Ea ar fi prezentat mai mult interes, dacă n-ar fi fost redusă la un simplu inventar, ceea ce-i cu totul nepotrivit pentru natura subiectului, care atunci poate fi valorificat (și încă !... totdeauna se vor găsi și oameni neînțelegători, de rea credință sau ignoranți), cînd se procedează nuanțat și explicativ, fără afirmații continuie, limitate la o simplă enunțare, ce rămîne infructuoasă în lipsa citatelor mai largi. Nicăieri emistihul și dictonul: «rien que la nuance», „glissez n'appuyer pas" nu par mai recomandabile decît în astfel de studii. Cel puțin să tindem către această metodă, dacă n-o putem totdeauna aplica – ceea ce nu se poate vedea în lucrarea de care ne ocupăm, și care mai prezintă o gravă scădere: înlăturarea oricărei referințe. „S-a relevat de către... cutare"... (Ba uneori se mai spune și: „pare-mi-se"). Unde? Să căutăm acul în carul cu fîn? Sistemul acesta de expunere face imposibil orice control științific al afirmațiilor» (*op. cit.*, p. 64, nota 152).

Mai judicios și mai prudent decît Radu Manoliu. I. M. Rașcu nu afirmă cu hotărîre, în apropierile pe care le face între poezia lui Alecsandri și a lui Eminescu, că, întotdeauna, avem a face cu influențe reale. Constatarea precisă și documentată este, de foarte multe ori, înlocuită cu o simplă insinuare. În chipul acesta, locuri comune, banale, simple coincidențe, sînt considerate, în poezia lui Alecsandri, ca puncte de plecare pentru acele analoage din poezia lui Eminescu. Autorul a căutat să rămînă credincios dictonului, pe care-l citează în critica adusă studiului lui Radu Manoliu, „glissez, n'appuyer pas".

În astfel de studii însă, precizia este absolut necesară. Numai în chipul acesta, putem să deosebim adevăratele influențe de simplele coincidențe. Și chiar acolo unde influența este pe deplin constatată, trebuie să judecăm *importanța* ei în raport cu *întreaga* operă poetică.

Cu riscul de a ne atrage calificativele „om neînțelegător, de rea credință sau ignorant" (v. mai sus critica adusă lui R. Manoliu), termini prin care I. M. Rașcu gratulează, cu atîta eleganță anticipată, pe acei care vor îndrăzni să pună la îndoială valabilitatea filiațiilor stabilite în studiul său, voi cerceta mai îndeaproape dovezile aduse în sprijinul afirmațiilor sale. Nu voi analiza *toate* apropierile făcute de I. M. Rașcu, ci numai pe acele care pot să ilustreze mai bine abaterile de la principiile specifice oricărei metode comparative.

1. Elementele comune (cuvinte, expresii, simple notații descriptive etc.) nu trebuiesc considerate în chip izolat, ci numai în raporturile lor organice cu întregul context al frazei, al strofei sau al poeziei din care fac parte. Singur contextul dă valoare particulară acestor elemente, care, altminteri, constituie materialul inform, accesibil oricărui poet. În cazul de față, numai *prelucrarea* poetică a acestui material poate determina punctele de diferențiere de la o operă la alta.

Sentimentul izolării, pe cît a fost de caracteristic psihologiei lui Eminescu, pe atît a fost de străin lui Alecsandri. Chiar atunci cînd întîlnim în poezia acestuia din urmă „cadre de singurătate", acestea ori constituie note cu totul incidentale, ori sînt un prilej ca, în izolarea nedorită, poetul să călătorească în lumi imaginare.

Se poate întîmpla ca unele elemente descriptive să aibă o îndepărtată asămănare cu acele puține din poezia lui Alecsandri. Astfel I.M. Rașcu (p. 53), stabilește o apropiere între primele versuri din *Singurătate* și acele din *Serile la Mircești*.

Cu perdelele lăsate
Șed la masa mea de brad,
Focul pilpîie în sobă
Iară eu pe gînduri cad.

(Singurătate)

Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse
În sobă arde focul, *tovarăș mîngîios*

(Serile la Mircești)

Același cadru se mai află la începutul poeziei *Noaptea :*

Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin.
Într-un colț pe-o sofa roșă, eu în fața lui privesc.

Radu Manoliu în articolul său *Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu* („Preocupări literare" I, 5, 1936, p. 226) apropie aceste versuri de primele din poezia *La gura sobei* a lui Alecsandri :

Așezat la gura sobei, noaptea pe cînd viscolește,
Privesc focul, scump tovarăș, care vesel pîlpîiește.

Trebuie să observăm mai întăi că terminii comuni sînt dintre aceia care aparțin experienții obișnuite oricărui om. Cadrul schițat în versurile citate din Alecsandri și Eminescu este așa de banal în simplitatea

lui, încît nu-i nici un merit pentru Alecsandri de a-l fi descris, după cum n-ar fi nici o diminuare a originalității lui Eminescu de a-l fi împrumutat. În realitate însă, aici nu poate fi vorba de influențe, ci de acele locuri comune fără nici un fel de importanță, care se găsesc mai la toți poeții și a căror „descoperire" nu cere prea multă trudă și nici nu prezintă vreun interes. Dacă vrem însă, numaidecît, să facem asemenea comparații, nu trebuie să ne intereseze elementele comune, ci acele, uneori, imponderabile diferențieri care, pe de o parte scot în evidență deosebiri în nuanțarea aceluiaș sentiment, iar, pe de alta, lămuresc posibilitățile de variație în creația artistică propriu-zisă.

O scurtă analiză comparativă a versurilor lui Alecsandri și Eminescu va dovedi, credem, valabilitatea acestor afirmații. Cadrul exterior cuprinde o notație comună, strict necesară pentru a crea acea atmosferă de izolare *materială* față de lumea din afară : *perdelele sînt lăsate.* Dar, pe cînd la Alecsandri este o simplă enunțare fugitivă : „Perdelele-s lăsate". . . , la Eminescu imagina, pe lîngă elementul pur descriptiv, capătă și o valoare *sugestivă* : „Cu perdelele lăsate — Șed la masa mea de brad". Astfel, acest amănunt *se leagă* de toată ambianța interiorului, iar starea sufletească de izolare *se integrează* în această atmosferă. În prima strofă din *Singurătate,* se observă un fel de simetrie ierarhică în orînduirea elementelor exterioare care *alternează* cu momentele subiective, subordonîndu-se acestora din urmă. În felul acesta se creează o penetrație între aceste două aspecte ale descrierii. De aceea, la Eminescu, elementele descriptive nu stau izolate și pe același plan de importanță ca la Alecsandri. La acesta din urmă, cele două versuri citate au ton de relatare răce, pe cînd la Eminescu totul este colorat de tonalitatea afectivă dominantă. Avem impresia că, în poezia lui Alecsandri, materialul este încă în stare brută, nu-i prelucrat, adică elementele exterioare nu s-au *convertit* în valori subiective.

2. Imaginile, expresiile din poezia lui Eminescu nu trebuie considerate numai din punctul de vedere al valorii pe care o capătă în legătura organică cu strofa și poezia în care sînt integrate, ci de multe ori, sîntem obligați să le raportăm la *totalitatea* operei, pentru că ele pot să sintetizeze întreaga concepție și sensibilitate.

I. M. Rașcu (p. 61) n-a respectat acest principiu, cînd a alăturat două pasaje din Alecsandri și Eminescu, insinuînd prin aceasta că s-ar putea stabili un raport de influență.

În *Luceafărul*, Hyperion își cheamă iubita :

O vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele.

Primele două versuri au fost alăturate de două versuri din poezia lui Alecsandri, *Vis de poet*:

Vrei s-anin pe fruntea-ți mărgăritărele,
Salbe înșirate pe raze de stele?

Ceea ce însă la Alecsandri este simplă imagină ornantă, la Eminescu constituie un adevărat simbol, care închide într-însul tot înțălesul adînc pe care-l dădea iubirii.

În studiul meu despre *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul*, publicat în această revistă („Revista critică", Iași 1937, nr. 2—3), am făcut o apropiere între strofa citată mai sus și una din poezia *Pe lîngă plopii fără soț...*:

Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază din adînc,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins[1]).

[1]) Toate citatele în care se explică simbolismul cuprins în *Luceafărul* și în *Pe lîngă plopii...* și se interpretează sensul pe care Eminescu îl dădea iubirii sînt făcute din studiul *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul* („Rev. Cr.", 1936, nr. 2—3).

„Ceea ce apropie foarte mult aceste două poezii este *sensul* pe care-l dă Eminescu iubirii. Împărtășirea sentimentului nu-și găsește mulțămirea deplină înlăuntrul ei. Ea este numai o *condiție* pentru realizarea creației superioare". În strofa din *Luceafărul*, steaua, care ar fi răsărit, simbolizează tocmai noua creație pe cerul veșniciei, născută din împărtășirea totală a iubirii. Ea constituie punctul culminant, *scopul* acestei împărtășiri. În *Pe lîngă plopii...* „se exprimă mîndria conștientă a tuturor posibilităților de creație, care au fost zădărnicite de incapacitatea celei pe care o iubea de a le da impulsul realizării".

Acest sentiment îl exprimă Eminescu mai direct în poezia *Nu mă înțelegi :*

Căci pentru care altă minune decît tine
Mi-aș risipi o viață de cugetări senine,
Pe basme și nimicuri, cuvinte cumpănind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind.
În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec
Să-mpiedic umbra-i dulce de-a merge-n întunerec

„În acest sentiment stă tîlcul singurelor cuvinte de mustrare pe care Eminescu le aduce femeii iubite, care nu și-a înțăles rostul în promovarea celei mai înalte valori a vieții : creația artistică".

Chiar acolo unde identitatea elementelor de expresie creează apropieri care pot fi socotite ca evidente împrumuturi, deosebirile profunde de *conținut* afectiv sau noțional nu ne dau dreptul să stabilim o directă filiație.

Astfel sînt apropierile pe care le face Rașcu la p. 63 a studiului său :

Mereu (sic[1],) îl voi iubi, și-n veci
Va rămînea departe

(Eminescu, *Luceafărul*)

[1]) Rașcu citează din memorie și pune *mereu* în loc de *în veci*.

Așa avui eu parte
A sta în veci departe
Și-a plînge pentru ea

(Alecsandri, *Ursita mea*)

În poezia lui Alecsandri e vorba de o depărtare în înțăles propriu, de spațiul concret care desparte pe cei doi iubiți. În *Luceafărul* însă, depărtarea spațială implică și deosebirea de *esență* care este între cele două lumi: acea eternă a lui Hyperion și acea vremelnică a Cătălinei. Toți termenii care au un înțăles propriu în *Luceafărul* au, în acelaș timp, și unul simbolic. Cînd Cătălina spune iubitului ei pămîntean:

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe

prin *departe* înțelege și distanța spațială care o desparte de Luceafăr și imposibilitatea unei apropieri reale, din cauza deosebirii de esență între lumea ei și a lui Hyperion.

Mai observăm că Eminescu accentuează, prin repetarea adverbului *în veci*, veșnica năzuință nostalgică a pămîntenilor de a se ridica către lumea valorilor permanente (ideile platonice) și imposibilitatea de a realiza această năzuință. Vedem cum sentimentul, legat de experiența Cătălinei, depășește cadrul particular al poeziei, reprezentînd astfel fondul intim și deci, permanent al sensibilității eminesciene.

Dacă primim ca bună filiația stabilită de Rașcu, ajungem la paradoxala concluzie că Eminescu, atunci cînd *a exprimat* ceea ce era mai profund, mai particular concepției și sensibilității sale, a fost influențat de... Alecsandri!

În realitate, apropierea făcută între aceste versuri este rezultatul unui interesant proces de asociere psihologică. Expresiile din *Luceafărul* au rămas bine întipărite în memorie, pentru că ele au o rezonanță puternică datorită faptului că exprimă, pe lîngă sentimentul particular al Cătălinei, și o năzuință fundamentală a sufletului omenesc în genere. Cînd expresiile *în veci*, *departe*, cu tot conținutul lor eminescian, au fost întîlnite la Alecsandri, au păstrat mai departe acest conținut. În felul acesta, fără să vrem, am „*eminescianizat*“ versurile lui Alecsandri. *Conștient* însă, din cauza criteriului cronologic, am stabilit filiația *Alecsandri-Eminescu*, cînd de fapt, procesul a fost tocmai invers. Așa se explică de ce, de foarte multe ori, la poeții care au scris înaintea lui Eminescu, întîlnim *eminescianisme*. Un astfel de *eminescianism* este cuprins în cele trei versuri citate de Rașcu și considerate ca izvor al versurilor din *Luceafărul*.

3. Multe din apropierile între poezia lui Alecsandri și aceea a lui Eminescu nu urmăresc să stabilească o strictă filiație, ci vor să demonstreze numai că „Alecsandri nu e o glorie demodată, cum unii s-au silit să arate în mod pripit și părtinitor, cîtă vreme cel mai mare poet al nostru a putut găsi în această operă, adesea suveran disprețuită, elemente prețioase de plămădire a unor inspirații proaspete“ (p. 37).

Cu alte cuvinte, I. M. Rașcu vrea să spună că Eminescu s-a folosit de poezia lui Alecsandri ca de orice alt material și a *prelucrat* unele elemente pentru „plămădirea“ operei sale.

Terenul acesta de cercetare este însă foarte greu de limitat. Se poate întîmpla ca bănuita prelucrare să se depărteze atît de mult de izvor, încît să nu-i mai putem afla punctele de contact. În felul acesta, simple *coincidențe* de termini, imagini de abia schițate la Alecsandri, pot fi interpretate ca momente de plecare pentru locurile similare din poezia lui Eminescu. Apoi trebuie să avem în vedere încă un lucru foarte important pentru toți acei care se ocupă cu stabilirea de filiații. Materialul lingvistic care servește ca mijloc în creația artistică nu oferă o bogăție prea mare. În spe-

cial diversitatea terminilor este foarte restrînsă. Cercetarea comparativă a acestui material *izolat* de context trebuie făcută cu multă circumspecție și perspicacitate. Ajunge ca un singur termin, căruia nu-i dăm importanță, să fie schimbat și întreaga imagină să fie cu totul deosebită sau, să aibă alt conținut afectiv.

I. M. Rașcu (p. 61) găsește că strofa 34 (v. 133–136) din *Luceafărul*, în care este redată chemarea lui Hyperion adresată fetei de împărat, „pare a avea un *pandant* în *Mărioara Florioara* a lui Alecsandri".

O vin, odorul meu nespus
Și lumea ta o lasă...
Eu sînt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

(Luceafărul)

Dalb luceafăr aurel,
Mititel și gingășel,
Uită cerul pentru mine
Să uit lumea pentru tine.

(Mărioara Florioara)

Admirația pentru Alecsandri și zelul neobosit de a găsi, cu orice preț, cît mai multe influențe de-ale acestuia în poezia lui Eminescu, nu pot înăbuși întotdeauna cel mai elementar simț estetic, care impune o anumită rezervă. În felul acesta, comentatorul nostru este obligat să constate „depărtarea ca expresie și realizare artistică" între aceste două strofe. Și pentru că, *totuș*, nu putea renunța la această apropiere, împrumută, în sprijinul ei, un argument de la Ovid Densusianu: „... ca armonie și intensitate, concentrare sufletească... e mai mult sau mai puțin același motiv" *(Evoluția estetică a limbii române*, curs litografiat, 1930–1931, p. 281).

În cazul de față, trebuie să menționăm că subtilitatea și vagul expresiei caută să înlocuiască lipsa de pregnanță convingătoare a unei asemănări *reale* de

stări sufletești și procedee artistice. Ne întrebăm ce poate însemna, aici, expresia stereotipă, golită de orice înțăles precis, „mai mult sau mai puțin", din citatul lui Ovid Densusianu? E vorba apoi de *motiv*, adică de acea parte a creației poetice care cuprinde în sine cele mai generale elemente. Acestea pot fi *prelucrate* cu „mai mult sau mai puțin" talent. Motivul aparține materialului brut. El este un bun comun, cu ajutorul căruia oricare poet poate realiza o operă, potrivit resurselor sale artistice.

„Intensitatea și concentrarea sufletească", despre care vorbește O. Densusianu, creează *deosebirea* dintre aceste două strofe. Aceste însușiri interne nu pot fi însă constatate decît din toate procedeele de creație, care constituie ceea ce numim *expresie artistică*. La Alecsandri e vorba de un „dalb luceafăr aurel, mititel și gingășel". Îngrămădirea diminutivelor nu poate reda, în nici un caz, *intensitatea* sentimentului. Aceasta, atunci cînd este exteriorizată în cuvinte, cere un ton grav, plin de adîncă seriozitate. Eminescu și-a dat samă de acest lucru elementar. De aceea, în cele două părți ale poemei sale, în care este vorba de cele două iubiri (a lui Hyperion și a Cătălinei), întrebuințează termini cu totul deosebiți, pentru că înșeși sentimentele își schimbaseră tonalitatea.

Mai este un element care ar putea fi interpretat ca influență a lui Alecsandri în strofa citată din *Luceafărul*. Anume, fata vorbește despre *lumea* care ar uita-o pentru dragostea luceafărului. În poema lui Eminescu, Hyperion îndeamnă iubita să părăsească *lumea* în care trăiește. Terminul este același, dar cîtă deosebire între *înțălesul* pe care i-l dă Eminescu și acela din poezia lui Alecsandri! În *Luceafărul* e vorba de două lumi antagonice, între care nu se poate stabili pănă la urmă nici un fel de conciliere. Pentru fata din poezia lui Alecsandri, e foarte ușor să-și părăsească lumea ei. În schimb, Cătălina, ca să se ridice pănă la dragostea lui Hyperion, trebuie să părăsească nu numai lumea

materială, ci și lumea sentimentelor, a gîndurilor legate de vremelnicia vieții pămîntești, pentru a putea trece în aceea a veșniciei.

Cum vedem, subtilitatea distincției *realizare artistică—intensitate sufletească*, prin care s-a căutat a se stabili deosebirea și apropierea între cele două strofe discutate, cuprinde în sine o contradicție. Dacă „expresia și realizarea artistică" sînt mult deosebite, în cazul acesta și *fondul* de sentimente este *măcar* tot așa de puțin asămănător. Chiar dacă deosebirea n-ar fi de esență, ci numai de grad, totuș prin faptul că înțelesul, conținutul de idei și sentimente, al fiecărui termin, este mai bogat la Eminescu decît la Alecsandri, ne dă certitudinea că nu avem de a face cu o influență reală.

Un singur exemplu va arăta cum înlocuirea unui cuvînt, căruia nu-i dăm importanța cuvenită, poate schimba o imagină, pe care altminteri, cu cea mai mare ușurință am putea-o considera ca un produs al unei influențe.

În *Strigoii*, versul 268 sună în mai toate edițiile: „Ei trec în răpejune prin rîuri fără punți". I. M. Rașcu a găsit ceva foarte asemănător în unele poezii ale lui Alecsandri: „peste ape fără punți" *(Maghiara)*, „izvoarele fără punți" *(Mărioara Florioara)*, „trece rîuri fără poduri și prăpăstii fără punte" *(Răzbunarea lui Statu-Palmă)*.

În textul „Convorbirilor literare" însă, versul sună: *„Ei trec în răpejune în rîuri fără punți"*. Greșala editorilor de mai tîrziu a fost semnalată de G. Ibrăileanu, care a remarcat-o în ed. Lovinescu. «Nu mai avea nici un sens ca Eminescu să repete în acest vers ceea ce spusese deja mai înainte: *„Ei zboar-o vijelie, trec ape fără de vad"*. De data aceasta, Eminescu *compară* iuțeala cu care alergau strigoii cu aceea a apelor „care nu pot să aibă punți", adică a torentelor. Cum vedem, *„de rîuri fără punți"* e un calificativ al răpejunii» (G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu* „V.r.", 1929, 5—6, p. 267).

Iată cum toată truda de a găsi cele mai neînsemnate reminiscențe din poeziile lui Alecsandri la Eminescu devine zădarnică, numai prin faptul că cercetătorul a ignorat adevăratul text al versului, considerînd probabil că micile schimbări nu au mare importanță. Dealtminteri I. M. Rașcu nu dă destulă atenție textului eminescian și de multe ori citează din memorie, schimbînd astfel versuri în detrimentul și al lui Eminescu și al concluziilor sale.

Chiar dacă Eminescu ar fi spus, prin admiterea imposibilului, ...*„prin rîuri fără punți"*, și încă filiația n-ar fi avut nici cea mai mică importanță. Aceste notații sînt locuri comune tuturor descrierilor analoage. Credem, că, ușor, le-ar fi găsit Eminescu singur, fără ajutorul lui Alecsandri.

4. Sînt procedee artistice atît de generale, încît nu putem stabili un raport de influență de la un poet la altul. În cazul acesta, cel mult putem acorda o mențiune celui care le-a întrebuințat întîi, fiindcă le-a dat prin aceasta un particular conținut afectiv.

În cadrul acestui principiu, I. M. Rașcu îl socotește pe Alecsandri ca pe un adevărat precursor al lui Eminescu, fiindcă a întrebuințat calificativele *înger, dulce minune, blînd*, date iubitei, pe care le vom găsi mai tîrziu în poezia lui Eminescu.

Trebuie să facem, înainte de orice comentar, o primă observație. Oricine a cetit pe Alecsandri și a făcut cea mai superficială comparație cu poezia lui Eminescu, și-a dat samă de superioritatea celui din urmă în ceea ce privește utilizarea epitetelor. În direcția aceasta, am făcut o statistică, din care am scos concluzii într-adevăr surprinzătoare. Se știe cît de mult întrebuințează Alecsandri adjectivul *dulce*. Ei bine, aceeaș frecventă întrebuințare am găsit-o și la Eminescu. Cu toate acestea, ad. *dulce*, la Eminescu, este așa de bine utilizat, încît nu distonează niciodată, pe cînd la Alecsandri impresionează mai întotdeauna în chip displăcut. Ne întrebăm: cum a fost Alecsandri „precur-

sor“ al lui Eminescu ? Precursor, pentru că a întrebuințat două sau mai multe adjective din cele mai sărace în conținut și a abuzat de ele pînă la saturație ? Sau măcar le-a imprimat Alecsandri un nou colorit afectiv, de care s-a folosit mai tîrziu Eminescu ? În realitate, este o adevărară minune ceea ce a realizat Eminescu cu ad. *dulce* și *blînd*, dîndu-le un conținut precis, prin faptul că a integrat în ele o parte caracteristică a sensibilității sale.

În lucrarea mea, *Elemente eminesciene în poezia lui Al. Vlahuță*, Iași, 1937, p. 25–27, plecînd de la o strofă din poezia lui Vlahuță, *În fericire*, am căutat să stabilesc înțelesurile pe care Eminescu le dă adjectivelor *dulce* și *blînd*. Înainte de a transcrie cele spuse acolo, voi cita o strofă din *Atît de fragedă*, în care se găsesc întrebuințate ambele adjective :

O vis ferice de iubire,
Mireasă blîndă din povești,
Nu mai zîmbi ! A ta zîmbire
Mi-arată cît de dulce ești...

(v. 15–18)

«În această strofă din *Atît de fregedă*, Eminescu face o fină deosebire de înțăles între două adjective, pe care, de cele mai multe ori, le simțim ca sinonime.

O cercetare a cazurilor în care Eminescu întrebuințează ad. *blînd* ne va lămuri înțălesul lui dat în chip consecvent.

Dicționarul Academiei (I, p. 574) însamnă toate sensurile acestui cuvînt : *tendre, doux, bénin, affable, traitable, docile*. La Eminescu, *blînd* e opusul a tot ceea ce este *dur, aspru*. Lumea materială se impune conștiinței noastre printr-o sumă de însușiri care ne fac să-i simțim, de multe ori, prea dureros prezența. Eminescu suferea adînc de această tiranie, și sufletul său, lipsit de puterea de a înfrunta și învinge realitatea, își căuta refugiul în lumea închipuirii. Acolo el găsea toată libertatea spirituală, care nu mai întîlnea în cale

materialitatea dură. Prin opoziție cu lumea cealaltă, aceasta era *blîndă*, adică era lipsită de culori prea vii, contururi prea aspre, etc. Și Eminescu spune : „Era un *vis* misterios, – Și *blînd* din cale-afară...“ *(S-a dus amorul*, 33–34*)*, „Și nu e *blînd* ca o *poveste*, – Amorul meu cel dureros” *(Te duci*, 5–6*)*. Pentru Eminescu *vis* și *poveste* însemnau aproape același lucru, căci visul și povestea aparțin închipuirii. Și realitatea concretă poate fi asămănată uneori cu visul, adică poate fi *blîndă*. Așa sînt nopțile cu lună, la lumina căreia contururile se șterg și culorile apar estompate : „Să plutim cuprinși de farmec – Sub lumina *blîndei lune*“ *(Lacul*, 13–14*)*, „*Luna blîndă ține strajă*“ *(Povestea teiului*, 44*)*, „Și peste arbori resfirați – *Răsare blînda lună*“ *(Cînd amintirile*, 9–10*)*. Într-o astfel de lume, toate manifestările naturii sînt *blînde* : „Vom visa un vis ferice, – Îngîna-ne-vor c-un cînt – Singuratice izvoare – *Blînda* batere de vînt“ *(Dorința*, 17–20*)*, „Iară cornul plin de jale – Sună dulce, sună greu, – *Blîndu-i* sunet se împarte – Peste văi împrăștiet“ *(Povestea teiului*, 79–82*)*. Citațiile se pot înmulți, însă nu-i nevoie să înșirăm toate versurile în care Eminescu întrebuințează ad. *blînd*. În concluzie, tot ceea ce este lipsit de asprime, adică tot ceea ce nu lovește în chip brutal simțurile noastre și, astfel, nu ne tiranizează prin prezență, este *blînd*. Eminescu vedea în această însușire o calitate obiectivă a fenomenelor din lumea visului, sau a unor realități trăite ca vis.

Dintre toate citatele de mai sus, pentru lămurirea deosebirii de înțeles, pe care Eminescu o face între *blînd* și *dulce*, cel mai prețios este acel din *Povestea teiului*, comparat cu strofa din *Atît de fragedă*, de la care am pornit discuția : „*Iară* cornul plin de *jale* – Sună *dulce*, sună greu, – *Blîndu-i* sunet se împarte peste văi împrăștiet“. Orice manifestare a naturii, care-i lipsită de asprime, – deci care-i mai *blîndă*, – trezește un sentiment de plăcere liniștită în sufletul poetului. Acest sentiment, produs de cele mai diferite

împrejurări ale vieții, este exprimat prin adjectivul *dulce*, asociat direct cu ființa, obiectul sau împrejurarea care l-au provocat. Acest proces este ușor de explicat cînd ne gîndim că, prin adjectivul *dulce*, în sensul său propriu, exprimăm o senzație considerată ca cea mai plăcută. După ce am constatat-o *subiectiv*, atribuim această calitate obiectului. Astfel *dulce* cuprinde mai multe elemente *subiective* decît *blînd*. Pe cînd pe cel dintăi îl simțim mai mult ca rezultatul unei atitudini afective în fața fenomenului, pe cel de al doilea îl atribuim însuși obiectului, considerîndu-l ca o calitate inerentă acestuia. *Dulce*, — oricît ar fi de spiritualizat înțălesul său propriu, — este simțit ca legat de anumite senzații, pe cînd *blînd*, din capul locului, a însemnat o însușire spirituală...

Revenind la strofa din *Atît de fragedă*, obervăm că Eminescu leagă direct adjectivul *blînd*, ca însușire de căpitenie a iubitei sale, de întreaga ambianță de vis, din care ea se desprinde. *Mireasa* este *blîndă*, pentru că ea vine din lumea poveștilor. Printr-un singur epitet, Eminescu a caracterizat astfel o întreagă atmosferă. Cînd însă iubita se apropie și-i zîmbește, întîlnim, adj. *dulce*, care exprimă, mai mult, sentimentul profund de fericire trezit în sufletul poetului»...

La Alecsandri se observă, în schimb, pe lîngă abuzul întrebuințării adj. *dulce*, și *îngrămădirea* a mai multor adjective, între care intră și *dulce* pentru a caracteriza un substantiv. Acest procedeu, în loc să determine o diferențiere a înțălesurilor diferitelor epitete adjectivale întrebuințate simultan, golește de orice conținut afectiv sau noțional pe acele mai sărace. În special, această soartă o au *dulce* și *blînd*. În versul 30 din *Steluța*, găsim trei epitete pe lîngă subst. *sărutare*: „De *scumpe* și *fierbinte* și *dulce* sărutări". Dacă sărutările erau *scumpe*, desigur că erau și *dulci*, adică *plăcute*. Cum vedem, adj. *dulce* a pierdut orice putere de caracterizare, devenind cu totul inutil. Așa ceva nu întîlnim în poezia lui Eminescu (Vorbesc de acea

poezie, pe care a *recunoscut-o* Eminescu, nu de aceea din ciornele scoase la iveală de necroforii criticii literare). „Adjectivismul" din poezia lui Alecsandri își găsește explicația în faptul că, prin acest procedeu, poetul căuta să suplinească de multe ori lipsa unui sentiment mai adînc. *Invenția verbală*, însușirea de căpetenie și a lui Alecsandri și a predecesorului său, Conachi, depășea acea strictă corespondență dintre fondul afectiv și expresia lui poetică.

Din toată discuția de pînă acum se desprind două concluzii, adevărate criterii normative pentru acei care întreprind asemenea studii comparative.

a. La stabilirea filiațiilor în domeniul expresiei artistice, ceea ce trebuie să ne intereseze, în primul loc, este modul cum un poet, care a suferit anumite influențe, *a prelucrat* materialul oferit de poeții anteriori. Orice creație nouă poate fi considerată din mai multe puncte de vedere. În cazul de față, ne interesează, în special, *valorile artistice* realizate în ea.

b. Într-un studiu comparativ de felul aceluia întreprins de I. M. Rașcu, nu putem exclude *judecata de valoare*, singura care justifică toată străduința noastră. Iată de ce ni se pare curioasă restricția pe care o impune autorul: „Putem stabili apropieri între operele lor (Alecsandri și Eminescu), putem constata sau explica filiații, fără să ne credem chemați a decerna premii sau caracteriza prin note contribuția fiecăruia" (p. 66). Dar simpla constatare nu poate să ne precizeze însemnătatea unor influențe în opera cercetată. Explicația psihologică este unilaterală și, într-o oarecare măsură, exterioară obiectului supus cercetării. Dacă ne conducem după normele stabilite de I. M. Rașcu, atunci trebuie să înlăturăm din studiul nostru ceea ce este mai specific oricărei opere de artă: *valoarea estetică*.

Dealtminteri nici I. M. Rașcu nu s-a menținut în limitele fixate cu atîta exclusivitate dogmatică, căci ceea ce a voit să arate în a doua parte a studiului său,

a fost tocmai faptul că Alecsandri are în poezia lui unele realizări artistice care îl apropie de Eminescu. Trebuie să recunoaștem însă că, în cele mai multe cazuri, a evitat să facă o comparație din punctul de vedere estetic. În felul acesta, concluziile la care ajunge cetitorul sînt contrare celor voite de autor. Fără să vrem, la fiecare filiație stabilită, judecata estetică creează o anumită ierarhie, în care locul cel mai înalt nu-l ocupă niciodată Alecsandri. Fatal era ca și I. M. Rașcu să nu se poată sustrage acestor judecăți de valoare. Din cauza aceasta, este nevoit să tragă la urmă aceeași concluzie generală admisă de toți cunoscătorii: «Alecsandri reușește adesea, într-o producere adecvată cu toate acestea și mentalității contemporane, să ne convingă că n-a lunecat în van cu mîna lui pe liră. Fără să-i exagerăm însușirile, trebuie să spunem că, de multe ori, versuri de ale sale par în adevăr „pentru mai tîrziu", și recitit astăzi, scrisul său oferă, sporadic, muzicalități verbale și efecte poetice, care par creații din vremea cea mai nouă» (p. 66). Această concluzie, însă, nu răsplătește o muncă migăloasă, a cărei justificare n-o poate da decît un rezultat capabil să schimbe, într-o măsură cît de mică, părerile unanim împărtășite.

VOCABULARUL POEZIEI LUI EMINESCU

Puncte de orientare

Studiul analitic al creației eminesciene este menit să pună în valoare pe de o parte evoluția progresivă a talentului, iar pe de alta acea rară conștiință artistică, veșnic prezentă, care alegea din materialul oferit de primul moment al inspirației numai elementele în stare să creeze armonia dintre viziunea interioară și expresia ei, fixată în forma definitivă a creației poetice.

Primul mijloc al expresiei este *cuvîntul*. Eminescu a fost un neobosit cercetător al vocabularului românesc, iar simțul său lingvistic i-a dat o sigură orientare în varietatea bogăției termenilor.

O cercetare amănunțită din acest punct de vedere ar scoate în evidență tot ceea ce Eminescu a creat original în poezia noastră. Deocamdată ne mărginim să fixăm, prin unele exemple, cîteva puncte de orientare.

1. Eminescu dă *o valoare nouă termenilor uzuali* care, prin deasa lor întrebuințare, și-au sărăcit conținutul. Pentru a ilustra acest lucru, am ales adjectivul *frumos*, așa cum el apare mai ales în prima strofă a poemei Luceafărul:

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești
O **prea frumoasă** *fată*

Pentru înfățișarea fetei de împărat, Eminescu a încercat foarte multe epitete, pînă s-a oprit la acel din textul definitiv: „*O prea frumoasă fată*". Astfel în ms.

I (2277, 125)[1]), care cuprinde cea mai veche redacție, foarte îndepărtată de forma definitivă, găsim „*O luminoasă față*". În ms. IV (2277 bis) găsim două încercări șterse : „*Fecioară prea curată*", „*O pasăre de față*", rămînînd la urmă „*Un giuvaer de față*". În ms. VII (2261, 198 – 212), care este o transcriere, dar îndepărtată și mai apropiată de text, a manuscrisului anrerior, (C. Botez, p. 421) după multe alte variante, găsim, pentru prima dată, epitetul din textul definitiv.

Aceste numeroase încercări sînt foarte importante ori de cîte ori voim să cunoaștem toată truda lui Eminescu pentru a găsi „cuvîntul ce exprimă adevărul". În cazul de față, cu toate că poetul întrebuințează des în celelalte poezii adj. *frumos*, cînd vrea să exprime acele calități plastice care satisfac simțul nostru estetic, a trebuit totuși să dibuiască mult pînă să ajungă la el. Lucrul este foarte explicabil dacă ne gîndim că, pentru a caracteriza pregnant și sintetic însușirile atît de puțin comune ale fetei, Eminescu nu putea întrebuința decît un singur epitet. Așa cerea întreaga economie a strofei. Ms. VII oglindește toată această muncă. Desigur că el datează dintr-o epocă în care Eminescu a fost mult preocupat de desăvîrșirea poemei. Sînt multe variante ale versului 4. Întăi s-a gîndit să compare frumusețea fetei cu aceea a florilor: „*Un ghiocel, o dalie...*" Asupra acestor încercări însă n-a stăruit : imediat ce le-a așternut pe hîrtie le-a și șters. I s-au părut prea banale, și din cauza aceasta, în discordanță cu tonul general al primei părți din poemă. Ajuns la adj. *frumos*, l-a păstrat pe acesta. Însă și aici se ivește o greutate. Acest epitet cuprinde, în totalitatea lor, fără însă ca să le specifice, însușirile parțiale care provoacă sentimentul estetic. Conținutul lui poate fi atît de sărac, încît oricine are posibilitatea să-l individualizeze după propria sa experiență. De aceea, epitetul *frumos* este așa de mult întrebuințat.

[1]) Toate variantele din manuscris le dăm după ediția poeziilor lui Eminescu, îngrijită de Constantin Botez.

Dar, din cauza și a prea desei întrebuințări și a efortului nostru de a-i da un anumit conținut, el rămîne, de cele mai multe ori, o simplă abstracție. Eminescu s-a oprit la el, tocmai fiindcă noi *nu* trebuie să facem nici un fel de efort de a ne închipui fata într-un fel sau altul. Orice încercare de individualizare cu elemente din lumea obișnuită, ar fi coborît-o din lumea basmului, în care o menține poetul. Frumusețea ei trebuie să fie *sinteza* tuturor particularităților estetice cunoscute de noi. Trebuie să *acceptăm* afirmația că e frumoasă, pentru că *așa* o vede poetul, care ne obligă să-i împărtășim impresia din cauza profundului sentiment de admirație față de această frumuseță.

Ca să înlăture tendința naturală de a trece ușor peste semnificația acestui epitet, Eminescu i-a alăturat adv. *prea* („*prea frumoasă față*"), care exprimă calitatea la paroxismul intensității ei.

În acest punct însă, orice însușire încetează de a mai aparține realității obișnuite, ea ori dispare, ori se întoarce în lumea închipuirii. Adverbul *prea* este întrebuințat de Eminescu pentru a exprima această impresie puternică : „Era un vis misterios – Și blînd din cale-afară – Și prea a fost de tot frumos – De-a trebuit să piară" *(S-a dus amorul)*; „Prea mult un înger mi-ai părut – Și prea puțin femeie, – Ca fericirea ce-am avut – Să fi putut să steie" (ibid.); „Prea ne pierdusem tu și eu – În al ei farmec poate, – Prea am uitat pe dumnezeu – Precum uitarăm de toate" (ibid.). În felul acesta, Eminescu menține Cătălina în cadrul basmului, dincolo de experiența comună și banală.

„În sine, expresia *o prea frumoasă față*, la care s-a oprit, nu intră în categoria imaginilor poetice, care circulă în vorbirea curentă. De ce Eminescu n-a stăruit să dea aici o metaforă ? Pentru că orice metaforă ar fi fost o relativizare și el simțea nevoia să actualizeze un absolut. De aceea și alege superlativul absolut. Dacă ar fi dat *cea mai frumoasă față*, forma aceasta,

care presupune asemănarea cu alte frumuseți, ar fi însemnat o notă de relativ, de explicit". (D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Buc., 1938, p. 281).

Procedeul de a sugera suma însușirilor plastice cu ajutorul acestui epitet îl întrebuințează Eminescu și în alte poezii ale sale. Lipsa de putere descriptivă a adj. *frumos* e suplinită prin sentimentul poetului care dă un puternic conținut afectiv unui termen cu o sferă prea largă. În cazul acesta nu ne mai preocupă să aflăm amănuntele care, la un loc, creează obiectul admirației sau al nostalgiei, ci *atitudinea* poetului în fața realității. Cînd Eminescu spune: *Îi răspunde codrul verde — Fermecat și dureros, — Iară sufletu-mi se pierde — După chipul tău frumos (Lasă-ți lumea)*, accentul cade pe starea afectivă a poetului exprimată atît de sugestiv prin verbul *pierde*, care ne obligă să *acceptăm* constatarea că chipul iubitei era frumos. Același lucru se află și în poezia *Floare albastră*: *„Ce frumoasă, ce nebună — E albastra-mi dulce floare"*. Un procedeu asemănător găsim și cînd alătură epitetul *frumos* unor priveliști din natură: *„Ce frumos era în crînguri — Cînd cu ea m-am prins tovarăș" (Freamăt de codru)*. În *Strigoii* logodnica lui Arald e descrisă foarte vag, însă noi *simțim* cît de frumoasă trebuie să fi fost, dacă a putut înfrînge năvalnicul dor de cucerire a regelui avarilor. În celelalte versuri, Eminescu spune numai că era *frumoasă*, „Iar fața ei frumoasă ca varul este albă", „Jelind-o pe crăiasa cu chip frumos și sfînt". Și mai departe, acceptăm că și regele era *frumos*, de vreme ce a putut trezi același sentiment în sufletul fetei: „Frumoși erau și astfel de moarte logodiți".

2. Eminescu a utilizat *cuvinte dialectale cu același conținut* care, introduse în limba literară devin sinonime. În cazul acesta numai sonoritatea lor deosebită, alături de faptul că terminul graiului propriu e mai apt să exprime sentimente legate de intimitatea vieții obișnuite, condiționează alegerea unuia sau altuia.

De felul acestora sînt subst. *zăpadă* și *omăt*, cel dintăi întrebuințat mai mult în Muntenia, iar cel de al doilea mai mult în Moldova. Din conținutul lor bogat, impresia auditivă reliefează anumite elemente, puse în valoare de sentimentul dominant. Accentul poate cădea pe una sau mai multe caracteristici: *albeața, strălucirea, răceala, puritatea, moliciunea, fluiditatea, inconsistența, irealitatea.*

În două imagini aproape identice, una din nuvela *Cezara*, alta din *Strigoii*, Eminescu întrebuințează amîndoi terminii, pentru a scoate în evidență anumite elemente, deosebite și prin impresia vizuală produsă și prin conținutul lor afectiv.

În *Cezara* găsim: „Și, în mijlocul acestei feerii a nopții, lăsate asupra unui rai înconjurat de mare, trecea Cezara *ca o închipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur, ce-i ajungea la călcăie*" (M. Eminescu, *Nuvele*, ed. Gerota, p. 121).

Să se compare pasajul subliniat cu versurile 161 — 162 din *Strigoii*, unde e vorba de apariția logodnicei lui Arald:

O dulce întrupare de-omăt. Pe pieptu-i albă
De pietre scumpe... părul i-ajunge la călcăie...

În scena apariției moartei, Eminescu a trebuit să exprime cele două stări sufletești contrare, care stăpînesc sufletul lui Arald. În primul moment domină sentimentul de paralizantă uimire în fața apariției, care face imposibilă o apropiere între cei doi îndrăgostiți. Scena are grandiositate halucinantă și cuprinde toate elementele fantasticului. De aceea în ea, Eminescu a pus cuvinte, a căror sonoritate ne sugerează acest sentiment: [1])

Încet plutind se-nalță mireasa-i, o fantasmă

[1]) „Les voyelles graves et particulierement les eclantes conviennent à la description d'un objet ou d'un personnage ou d'un scène grande, majestuese, suscitant l'admiration". (M. Grammont, *Le vers français*, p. 269).

Dar această impresie nu trebuie să rămîie unica. Alături de ea, în sufletul lui Arald se naște și acel cald sentiment de bucurie, dorința de a simți cît mai aproape și cît mai vie pe aceea de care îl despărțise moartea. Eminescu a simțit că prima impresie trebuie să fie înlocuită prin a doua, de aceea în versul următor a introdus epitetul *dulce*, alături de terminul din graiul moldovenesc *omăt*. Acesta, prin lipsa lui de duritate sonoră, prezintă o notă mai accentuată de intimitate. Apariția are aceeaș inconsistență materială ca și în *Cezara*, aceeaș irealitate pură, însă ea e mai puțin rece, nu rămîne proiectată în cadrul feeric, fără nici o posibilitate de apropiere.

În genere, în tablourile cu perspectivă largă, în care impresia vizuală nu poate cuprinde elementele în detaliile lor particulare, împiedicînd astfel acea legătură afectivă cu amănuntul, Eminescu întrebuințează terminul *zăpadă*. Îl găsim în *Scrisoarea* IV:

Ah ! E atît de albă noaptea, parc-ar fi căzut zăpadă

În cazul acesta, cuvîntul *zăpadă* exprimă albeața imaculată și aproape ireală, creată de lumina lunii. Apoi cele două vocale pline (moldovanul pronunță *zapadă*), reliefate prin faptul că urmează după consoane a căror pronunțare necesită un efort, sugerează vastitatea peisajului. Aceeaș impresie ne-o produce un tablou din nuvela *La aniversară*: „Era o noapte frumoasă, lună, un ger aspru, fără pic de vînt. Ninsoarea se lăsase pe garduri și zaplazuri de amîndouă părțile ulicioarei. *Zăpada* încărcase crengile de copaci și acoperemintele caselor. Ghețușul trosnea supt pași și el trecea cu dînsa de braț" *(op. cit.*, p. 67*)*.

Cînd însă cadrul e mai intim, Eminescu întrebuințează terminul *omăt*: „Șezură pe banca de piatră, de lîngă portiță... Ea-i întoarse spatele și-și mușca unghiile, el se uita în *omăt*..." (ibid., p. 70); „Șiruri de cireși scutură grei *omătul* trandafiriu al înfloririi lor

bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene" *(Sărmanul Dionis, op. cit.*, p. 167*)*.

În fine, în basmul *Călin* în care predomină atît de mult elementul local, găsim numai cuvîntul dialectal moldovenesc:

Acolo, lîngă izvoară, iarba pare de **omăt,**
Flori albastre tremur ude în văzduhul **tămîiet**

Aici cuvîntul *omăt*, asociat în rimă cu *tămîiet*, ne sugerează, prin sonoritatea[1]) lui, moliciunea și fluiditatea peisajului schițat.

De cîteva ori Eminescu compară răceala sau albeața brațelor cu *zăpada* ori cu *omătul*. În *Strigoii* intră, ca al doilea termin, primul cuvînt:

Ea-nlănțuiește gîtu-i cu brațe de zăpadă

(v. 183)

Elementul dominant în conținutul cuvîntului *ni* este lămurit într-un vers anterior (176):

Își simte gîtu-atuncea cuprins de brațe reci

Aici terminul utilizat nu trebuie să ne dea decît senzația unei străluciri imaculate, lipsită însă de căldura vieții, așa cum sînt brațele unei moarte. *Zăpada* poate sugera mai bine această impresie, în concordanță cu toată scena descrisă.

În poezia idilică, Eminescu utilizează terminul *omăt*:

Ah ! acum crengile le-ndoaie
Minuțe albe de omăt,
O față dulce și bălaie
Un trup înalt și mlădiet

(*Diana*, 26—28)

[1]) „Les consonnes nasales, soit employées seules, soit avec de voyelles nasales, peuvent exprimer de même la douceur, la mollesse, la langueur, la timidité". (M. Grammont, *op. cit.*, *p.* 297).

Alături de albeața pură a mîinilor, cuvîntul omăt sugerează și acea transparență diafană, în armonie cu întreaga atmosferă de tandră admirație cu care poetul învăluie imaginea suplă și clară a iubitei.

3. Sînt unii *termini abstracți care prezintă o identitatea de înțeles în limba comună.* În procesul de stratificare a vocabularului, uniia însă, fiind mai strîns legați de lumea fenomenelor trăite, au căpătat un conținut mai concret, iar alții au rămas să exprime noțiunea în elementele ei ideale. De felul acestora avem cele două substantive *timp* și *vreme.* Primul, mai cult, mai abstract, cel de al doilea mai popular, mai concret. De cuvîntul *vreme* se asociază în chip indisolubil fenomenele trecătoare care intră în curgerea veșnică a *timpului.* Din cauza aceasta graiul popular cunoaște și verbul a *vremui,* cu înțăles de schimbare a fenomenelor climaterice. Numai pentru omul cult acești doi termini prezintă o sinonimie perfectă.

Aceste două substantive, sinonime în limba comună, au însă tendința să-și diferențieze înțălesul în vocabularul eminescian. Unele pasaje din nuvela *Sărmanul Dionis* ne întăresc această impresie: „Presupuind lumea redusă la un bob de rouă și raporturile de *timp* la o picătură de *vreme,* secolii din istoria acestei lumi microscopice ar fi clipite"... (ed. Gerota p. 124). Mai lămurit, tendința de diferențiere apare în alt pasaj: „De ți-ar veni în minte, să știi, se risipesc toate dimprejuru-ți, *timp* și spațiu fug din sufletul tău și rămîi asemenea unei crengi uscate, din care *vremea* asemenea a fugit" *(ibid.,* p. 153*).*

În poezia lui Eminescu, *vreme* are mai mult accepția de *succesiune a fenomenelor. Timp* are valoarea unui concept al cărui conținut este ideea abstractă a succesiunii și a duratei. *Vreme* este realizarea acestei idei în propria noastră experiență prin actul de percepție a succesiunii fenomenelor. Această succesiune dă conținut empiric timpului, de aceea el nu poate avea o existență obiectivă. Nu-i locul să discutăm pe

larg întreaga concepție metafizică a lui Eminescu, care îl apropie sau îl depărtează de filosofia kantiană[1]).

Această diferențiere de înțăles se poate constata și în poema *Luceafărul* și în celelalte poezii ale lui Eminescu:

Căci unde-ajunge nu-i hotar
Nici ochi spre a cunoaște
Și **vremea**-*ncearcă în zădar*
Din goluri a se naște

În absolutul în care ajunge Hyperion, nu poate exista *vreme,* pentru că nu există *fenomene.* Tot aici este întrebuințat și substantivul *timp.*

Noi nu avem nici **timp**, *nici loc*
Și nu cunoaștem moarte

Aceste versuri conțin afirmația Celui Atotputernic prin care se întărește constatarea din acele anterioare. Lucrul se lămurește și mai bine cînd luăm în considerație felul cum exprimă Eminescu, tot în Luceafărul, ideea de spațiu. În veșnicie, acolo unde *vremea* „încearcă în zădar din goluri a se naște", lipsa de spațialitate este exprimată prin afirmația „nu-i hotar". *Hotar* înseamnă limitare spațială, iar *gol* lipsă de fenomene. Cele două noțiuni: limitare spațială și fenomen se condiționează reciproc. Nu poate exista limitare spațială decît în lumea fenomenelor, iar aceasta, la rîndul ei, nu poate fi percepută în afară de timp și spațiu, cele două forme necesare ale cunoașterii noastre, după filosofia kantiană. Evident că *vremea* zădarnic încearcă să se nască din *golurile,* în care nu se petrece nimic, adică unde nu există succesiune de fenomene, iar ea fiind concepută ca ceva limitat, legată de ideea de spațiu nu poate exista acolo unde „nu-i hotar".

---

[1]) Raportul dintre concepția lui Eminescu și aceea a lui Kant, așa cum apare în proză, este discutat de G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* I, p. 12—22.

Cînd Atotputernicul face afirmația : „Noi nu avem nici timp, nici loc", vrea să spună că actul de cunoaștere al acelor care petrec în veșnicie nu-i condiționat de formele comune ale percepției omenești. De aici și imposibilitatea ca Hyperion să devină muritor. Nemurirea presupune tocmai lipsa oricărei condiționări.

Am spus că, în poezia lui Eminescu, *timp* are valoarea unui concept pur, care capătă conținut în lumea fenomenelor. Cînd însă această lume dispare, conceptul rămînînd gol de înțăles, simplă formă, dispare și el. E ceea ce se spune în *Scrisoarea I* :

Timpul mort și-ntinde timpul și devine veșnicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie.

Mai este încă un vers din *Scrisoarea I* care dă valabilitate obiectivă celor afirmate mai sus :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare.

Aici e vorba de acea stare sufletească care ne dă putința să ieșim din contingențele vieții obișnuite. În reverie dispare conștiința timpului și a spațiului. Eminescu întrebuințează subst. *timp*, pentru că, în cazul acesta, bătaia ritmică a ceasornicului dă impresia numai a duratei, golită de conținutul fenomenelor. *Cărare* înseamnă aici durata în ea însăși considerată. În ea se integrează fenomenele succesive, care, prin diversitatea conținutului lor, creează *vremea*. Același lucru îl înțălege Eminescu în *Împărat și proletar* :

Să fie un vis numai, să fie o părere,
Ce făr-de patimi trece în timpul nesfîrșit.

Într-o singură poezie întîlnim subst. *timp* cu înțăles de *vreme* :

Dîndu-mi din ochiul tău senin
● rază din adîns
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

(*Pe lîngă plopii...*, 17—20)

Un chip de-apururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zîne ce străbat
Din timpurile vechi

(*Ibid.*, 25—28)

Încolo, *vreme* este întrebuințat exclusiv pentru a exprima înțălesul pe care l-am stabilit : „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi — Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi". *(O mamă)* ; „După vremuri, mulți veniră, începînd cu acel oaspe" *(Scrisoarea III*, 115*)* ; „Rîul sfînt ne povestește... — De-a izvorului său taină, despre vremi apuse, sure" *(Egipetul*, 44*)* ; „Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite" *(Împărat și proletar*, 101*)* ; ...„a istoriei minune — Vremea lui Ștefan cel Mare" (*Epigonii*. 66) ; „Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet" *(ibid.*, 42*)* ; „Moaie pana în culoarea unor vremi de mult trecute" *(ibid.*, 46*)*.

4. Sinonimia aparentă a unor cuvinte i-a dat putința lui Eminescu să facă *substituiri de termini în procesul de creație artistică*. Aceste substituiri sînt condiționate uneori de exigențele armoniei sonore a versului, alteori de conținutul lor afectiv.

Pentru exemplificare am ales versul 3 din strofa întîia a poemei *Luceafărul*.

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

În varianta ms. 2277 (la C. Botez, p. 430), care cuprinde cea mai veche redacție a poemei, în loc de *rude* găsim *neamuri*. Credem că două motive l-au determinat pe Eminescu să facă această înlocuire. Mai întâi subst. *neam* are o sferă mult mai largă decît *rudă*. Dealtminteri, în celelalte poezii, unde aflăm întrebuințat primul cuvînt, el este de multe ori sinonim cu popor: „Și apusul își împinse toate neamurile încoace". *(Scrisoarea III*, 96*)*; „Eu îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul" *(ibid.*, 129*)*. Uneori are înțălesul de rudenie determinată de aceeaș nobilă descendență, sau, cînd e vorba de alte ființe, de aceeaș speță sau gen: „Împrejuru-ne s-adună — Ale Curții mîndre neamuri". *(Povestea codrului*, 40*)*; „Fluturi mulți și multe neamuri vin în urma lui un lanț". *(Călin*, 251*)*. Aici însă poetul trebuie să spună de la început că fata se înrudea de aproape cu împăratul; era poate chiar fiica acestuia, așa cum ea apare în basmul lui Kunisch, care a servit ca cel mai principal izvor de inspirație lui Eminescu. În al doilea loc, dacă s-ar fi păstrat subst. *neam*, s-ar fi repetat în vers unele consonante și grupe silabice, care ar fi provocat sonorități displăcute:

Din neamuri mari împărătești

Mai tîrziu Eminescu și-a dat samă de acest lucru și, în ms. care cuprinde a patra redacție (2275 bis), cea mai apropiată de textul definitiv, a înlocuit *neam* prin *rude* și epitetul *mari* prin *bune*. În redacția definitivă a păstrat pe *rude* și a revenit la epit. *mari*, pentru a evita o nouă aliterație supărătoare:

Din rude bune-mpărătești.

Eminescu a găsit că repetarea vocalei **u**, pe lîngă efectul sonor displăcut, nici nu poate sugera înțălesul de *înalt* în sens moral și social, măcar că adj. *bun* are cîteodată și această accepție (cf.: „Iubiții mei ascultători și cinstiți de *bun neam* boieri" (Antim

Ivireanu); „Mesenii, cu *buni*, cu proști, se plecară". (Ispirescu, Dicț. Acad., I., 691 a). În felul acesta, Eminescu a preferat epitetul *mari*, în locul lui *bun*, fiindcă cel dintâi sugerează și prin sonoritatea lui noțiunea celei mai înalte trepte sociale din care se trăgea Cătălina. Acest epitet trebuie să ne pregătească în chip progresiv pentru cel de al doilea: *împărătesc*.

5. Posedînd un vocabular atît de variat și de bogat, Eminescu a creat în poezia sa acea *armonie a terminilor*, în care nici un cuvînt nu distonează față de altul. Vorbind despre utilizarea diferitelor forme dialectale în poezia lui Eminescu, am dat ca exemplu, — într-un studiu mai vechi, — poema *Călin*, pentru a ilustra acest simț al armoniei. Arătam acolo că Eminescu a ales în special formele dialectale moldovenești. „Lucrul acesta este foarte explicabil. Poezia *Călin* este o poveste versificată, în care predomină lirismul. Ca orice produs popular, povestea este legată de o anumită ambianță dialectală, pentru că ea este prelucrarea orală, cu numeroase elemente locale, a unei teme, care poate fi foarte răspîndită. Dacă tema, în ea însăși considerată, este importantă pentru acei care studiază sau anumite sfere de influență și de circulație ale motivelor sau fondul comun de imaginație al unor grupe etnice, în schimb prelucrarea interesează din punctul de vedere al creației, fiindcă numai ea scoate în evidență ceea ce este mai specific geniului artistic al unui grup restrîns. În această creație povestitorul pleacă întotdeauna de la un cadru familiar, care dă conținut afectivității sale. Fără să vrea el ia, mai întotdeauna, o *atitudine* în fața celor povestite și, în chipul acesta, cuvintele și formele gramaticale, afară de faptul că sînt strîns legate de reprezentarea obiectelor și a raporturilor mai conțin și un potențial afectiv care face ca un obiect sau un raport să nu poată fi integrat sensibilității celui care vorbește sau celui care ascultă decît printr-un *anumit* termin sau printr-o *anumită* formă gramaticală" (Gr. Scorpan, *Forme*

dialectale în poezia lui Eminescu. Extras din „Buletinul Institutului de filologie română", Iași, vol. III (1936), p. 9 – 10).

Dacă urmărim variantele manuscrise, observăm că Eminescu s-a străduit să înlocuiască neologismele prin cuvinte moștenite, iar acestea, la rîndul lor, sînt cele întrebuințate în Moldova. Astfel versurile 129-130 :

Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce veșnicie
Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie

în două manuscrise sună : *„Și scurgi noaptea lor albastră – Dulcea lor eternitate – Ce ușor se poate stinge – Prin plînsori îndelungate"* (Botez, p. 319). Cum vedem, Eminescu a înlocuit *eternitate* prin *veșnicie.* Această înlocuire este importantă și pentru că ne arată că prezența unui cuvînt sau a unei forme în poezia lui Eminescu nu se poate explica prin constrîngerea impusă de o anumită rimă. Același lucru s-a întîmplat și cu adj. *etern* din versul 139 : *„Cine e nerod să ardă în cărbuni smarandul rar – Și eterna-i strălucire s-o strivească în zădar"*. (Botez, *ibid.*), ultimul vers citat a devenit în textul definitiv :

Ș-a lui veșnică lucire s-o strivească în zădar.

În versul 51 neologismul *surprindă : „Și de s-ar putea pe tine – Cineva să te surprindă"* ((Botez, p. 316) este înlocuit prin *prindă :*

Și de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă

Apoi cuvîntul abstract și cult *cugetare* din versul 55 : *„Atunci el cu o privire – Cugetarea ți-ar discoase"* (Botez, *ibid.)* a fost înlocuit în textul definitiv prin *nălucire :*

Atunci el cu o privire nălucirea i-ar discoasă

Terminul uzual *trup* dintr-o redacție anterioară a versului 69: „Dacă trupul meu cel tînăr – Dacă ochii

mei îmi plac" (Botez, *ibid.*) a fost înlocuit prin terminul popular, mult mai sugestiv, *boi*[1]) :

Dacă boiul mi-l înmlădiu, dacă ochii mei îmi plac

Odată cu această înlocuire, a renunțat și la epitetul inutil *tînăr,* introducînd în schimb verbul *înmlădiu.* Astfel întreaga imagine din prima parte a versului a cîștigat în eleganță plastică. Să se observe apoi că aici se reproduc vorbele fetei și, în sensul acesta, subst. *boi* mai popular și mai puțin răspîndit decît *trup,* sporește impresia de intimitate a scenei. Cînd însă Eminescu a descris el însuși frumusețea fetei, a întrebuințat terminul obișnuit :

Astfel vine mlădioasă, **trupul** *ei frumos îl poartă*

(v. 231)

Datorită aceleiași tendințe de a descoperi cuvinte și expresii cît mai populare, cu ajutorul cărora să se poată crea acea atmosferă de intimitate specifică momentelor descrise în partea întîia a basmului, Eminescu a găsit că subst. *viers* e mai bogat în conținut decît sinonimul *glas.* Astfel versul 79 :

O rămîi, rămîi la mine, tu cu viers duios de foc

sună într-o variantă : *„O rămîi, rămîi la mine, tu cu glas duios de foc"*. (Botez, p. 317). În poeziile în care Eminescu și-a exprimat propriile sale sentimente sau pe ale altora într-un cadru cu totul diferit de cel al basmului popular, nu mai găsim întrebuințat terminul *viers,* pentru că acesta, avînd o circulație foarte

[1]) «Taille, stature ; air, physionomie ; espèce, race» (Dicț. Acad., I, 604 a) cf. și următoarelor locuri citate în Dicț. Acad., *Pălru* [Schiopul] *beteag și mărunțel la boi, înainta cu greu,* (Odobescu). *Fata... ii ca trestia, la boiu,* (Alecsandri). *Sînt flori care-și inclină boiul și mor topite de visare,* (Anghel). *Boiul ii era așa de gingaș,* Încît îți *venea să o bei într-o ... bărdăcuță de apă,* (Ispirescu), ... *Rămăsese acum cea mică ... cea mai frumoasă și mai cu chip la boi dintre toate,* (Creangă). În *Călin, boi* are înțăles de *talie, statură.*

restrînsă, este prea legat de o anumită tonalitate afectivă, caracteristică unui grup limitat (*cf.* : *„S-ascult de glasul gurii mici“, Pe lîngă plopii ; „Eu te văd răpit de farmec — Cum îngîni cu glas domol“, O rămîi ; „Dacă al ei glas e armonie“, De-or trece anii ; „Şi cu focul blînd din glasu-ţi tu mă dori şi mă cutremuri“, Scrisoarea IV*, etc.).

În pasajele descriptive, termenii populari sînt adecvaţi cadrului exterior. Astfel, la începutul poemei, unde ni se înfăţişează interiorul iatacului, în care doarme „fata de împărat“, vocabularul popular şi dialectal exprimă acea atmosferă de feerie, specifică momentului înfăţişat :

Iar de sus pin-în podele un painjăn prins de vrajă
A ţesut subţire pînză străvezie ca o mreajă ;
Tremurînd ea licureşte şi se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe,
După pinza de painjăn doarme fata de-mpărat ;
Înecată de lumină e întinsă în crevat

(v. 15—20)

În partea VII, cadrul se schimbă. Fata de împărat a fost nevoită să fugă singură departe de lume. Refugiul fetei este descris cu elemente luate din cadrul lumii rurale. Întreg vocabularul este schimbat. *Fata de împărat* a devenit acum *tînăra nevastă* :

O beşică-n loc de sticlă e întinsă-n ferăstruie,
Printre care trece-o dungă mohorîtă şi gălbuie,
Pe un pat de scînduri goale doarme **tînăra nevastă**
În mocnitul întuneric şi cu faţa spre fereastră.

(v. 179—182)

Să se compare apoi toţi termenii cuprinşi în versurile 165 — 182 : *colibă, laiţă, hîrb, opaiţ, hîriit, colţon, mireasmă pipărată, cuptior*, etc. cu ajutorul cărora Eminescu a înfăţişat interiorul sărăcăcios al „colibei împistrite“, unde fata s-a dus să nască un „pui de prinţ“.

Apoi, toţi aceşti termeni populari se armonizează cu ambianţa afectivă, caracteristică poemei. În acest cadru, nu găsim tonul pasionat romantic din *Scrisoarea IV*, ci, în cazul de faţă, pasiunea ia uneori un ton şăgalnic, aşa cum o găsim exprimată adesea în poezia populară :

O, tu umbră picritoare, cu adîncii, trişti ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale — nu le fie de diochi !

(v. 83—84)

Alături de aceşti termini populari, găsim în *Călin* cuvinte dialectale moldoveneşti, care, pentru Eminescu, aveau un mai bogat conţinut afectiv. Apoi, pentru „moldovanul“ Eminescu, sonoritatea lor era mai sugestivă, pentru că era mai strîns legată de reprezentarea obiectului simbolizat prin ele. Astfel, în v. 9 se află substantivul *iatac* : *„Şi pe-a degetelor vîrfuri în etacul tăinuit — Intră unde zidul negru într-un arc a-ncremenit“*. Apoi *sponcă* în v. 23 : *„Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci şi-arată — Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată“*. Eminescu însă nu face abuz de termini dialectali. Dacă întrebuinţează odată cuvîntul local, mai departe îl introduce pe cel comun, pentru că a reuşit să creeze atmosfera de intimitate de care avea nevoie. Astfel, în descrierea din *Călin*, găsim o singură dată mold. *crevat* : „După pînza de paianjăn doarme fata de-mpărat ; — Înecată de lumină e întinsă în crevat“. În celelalte versuri apare pretutindeni *pat* : *„Braţul ei alîrnă leneş peste margine de pat“* (30), *„Iar pe patu-i şi la capu-i presuraţi-s trandafiri“* (34), *„Astfel vine-n toată noaptea zburător la al ei pat“* (75).

În fine, unele cuvinte arhaice sugerează vremea îndepărtată mult în trecut, cînd s-au putut petrece cele povestite, iar altele, prin conţinutul lor vetust şi, în chipul acesta spiritualizat, atenuează impresia imediată a faptelor prea strîns legate de lumea simţurilor.

Din prima categorie fac parte subst. *crai*, cu vechiul înțăles de rege : „*Bine-ți pare să fii singur, crai bătrîn fără de minți*“ (138), *jilț, spată, mitră, schiptru* : „*Iată craiul, socru mare, rezemat în jilț cu spată, — El pe capu-i poartă mitră și-i cu barba pieptănată ; — Țapăn, drept, cu schiptru-n mînă șade-n perine de puf — Și cu crengi îl apăr pagii de muscuțe din zăduf...*“, etc.

Din a doua categorie găsim *curăția*, care a înlocuit subst. *curățenia*, aflat într-o variantă manuscrisă, în v. 24 (Botez, p. 315) : „*Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată — Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată*“. Eminescu a ales *curăție*, pentru că exprimă mai bine decît dubletul lui, *neprihănirea, castitatea*. Terminul al doilea are un înțăles prea legat de reprezentarea unui fapt concret. Sensul mai mult moral al celui dintăi a fost fixat astfel în vechile noastre texte religioase. Un manuscris ante 1618, publicat de Gaster *(Chrestomație I*, p. 45*)* poartă titlul *Cuvînt pentru curăție*, iar în subtitlu ni se spune : „Pentru curăție cum nu se cade nici celora ce simt însurați să să tăvălească totdeauna în păcate“. În munca de fixare a formei artistice definitive, Eminescu s-a străduit să înlăture orice notă de senzualism brutal sau vulgaritate. Astfel versul 37 :

A frumuseții haruri grele ce simțirile-i adapă

sună, într-o variantă anterioară : „*A frumuseții tale daruri ce cu ochii mei le pipăi*“ (Botez, p. 315). Eminescu a înlocuit mai întăi expresia din partea a doua a versului și, mai apoi, **dar** prin arhaicul *har*. Acest din urmă termin sintetizează suma însușirilor și trupești și spirituale, care înfrumusețează pe cineva. În felul acesta, chiar dacă îl întrebuințăm exclusiv cu înțălesul de calități fizice, el păstrează și sensul spiritual, pentru că aceste calități sînt *daruri* primite de la o putere care-și are ființa dincolo de lumea noastră concretă.

Această preocupare a lui Eminescu este dovedită prin felul cum a fixat versul 46 :

Zburător cu negre plete vin la noapte de mă fură

care, într-o variantă manuscrisă, sună : „*Zburător cu ochii negri, vin de-mi dă o mușcătură*“.

Spațiul restrîns al articolului nostru nu ne îngăduie să cercetăm mai îndeaproape acest aspect esențial al armoniei eminesciene : alegerea unor anumiți termini între care există corespondențe și afective și sonore. Acest element al creației, alături de poziția cuvintelor în ritmica versului, de o anumită structură sintactică, realizează în chip sensibil acea armonie interioară, caracteristică psihologiei lui Eminescu.

EMINESCU ȘI PROBLEMA VOCABULARULUI

De la 1866, cînd Eminescu publică prima sa poezie *La moartea lui Aron Pumnul*, pînă în epoca sa de maturitate, se poate observa, atît în notițile în care-și însemna reflecțiile sugerate de lectura operelor filologice ale timpului, cît și în creația poetică, grija continuă de a se sustrage pe de o parte inovațiilor lexicografilor utopiști din școala latinistă, iar pe de alta de a găsi și pune în practică adevăratele norme pentru fixarea unui viabil vocabular poetic.

În primele sale poezii, care cuprind și pe acele de la începutul colaborării la „Convorbiri literare", găsim destule concesii făcute curentelor lingvistice din jurul anului 1870.

Găsim pe *dalb* al lui Alecsandri,... apoi latinismele *ebenin* (în *Speranța*, 1866), *flamă* (în *Visuri trecute*, 1869), *defunct* și *selbă* (în *Epigonii*, 1870), *amicul fidel* (în *Înger de pază*, 1871), *mur* (în *Egipetul*), *regiu* (*regal*, tot acolo), *imperii* (în *Strigoii*, 1876). Întîlnim franțuzisme ca *tandru* (în *O călărire în zori*, 1866) și foarte des întrebuințat în vremea de atunci *a delăsa* (în *Misterele nopții*, 1866) (Petre V. Haneș, *Mihail Eminescu începător*, în *Prietenii Istoriei literare*, I, p. 13).

Elev iubit al lui Arune Pumnul, în poezia închinată memoriei ilustrului său profesor, Eminescu nu introduce nimic din cuvintele nouă pe care le învățase pe băncile școlii din Cernăuți. La o vîrstă cînd entuziasmul pentru anumite idealuri covîrșește orice putință de a distinge valorile permanente de acele trecătoare, Eminescu și-a dat totuș samă că puțin va

putea rămîne din opera inovatoare a ramurii latiniste, reprezentată de Pumnul.

Mai tărziu, la Viena, în atmosfera severă de preocupări strict intelectuale, Eminescu duce mai departe distincția care trebuie făcută între naționalismul, necesar conservării românilor ardeleni, și utopiile născute din exagerările acestui naționalism.

I. Slavici în *Eminescu și limba românească (Amintiri*, București, 1924) precizează natura preocupărilor lui Eminescu în ceea ce privește vocabularul românesc. În primul loc arată că Eminescu își bătea joc de toți „sporitorii comorii de vorbe" (p. 37), în care cuprindea atît pe bucovinenii elevi ai lui Aron Pumnul, cît și pe blăjenii elevi ai lui Cipariu. Al doilea, Slavici afirmă că Eminescu disprețuia neologismele:

Neologismele i se păreau vorbe de puțină valoare nu numai pentru că sînt puțini cei ce le înțeleg, ci și pentru că înțelesul lor e oarecum sec ca al tuturor terminilor tehnici. Era deci cuprins de o vie bucurie cînd putea să dezgroape o vorbă, adică să introducă în limba literară o vorbă răspîndită în popor, de care alți scriitori nu se folosesc, fie chiar și un provincialism, și era neobosit scrutător al limbii vorbite (p. 38).

Evident că trebuie înlăturat exclusivismul acestei afirmații. Și nu numai pentru că un „om poate gîndi într-un fel ca filolog, și mînui limba într-alt fel ca poet" (G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, IV, p. 234), ci și pentru că aici trebuie să vedem mai mult o exagerare datorită unei neputinți a lui Slavici de a surprinde anumite distincții, pe care, în această epocă, le făcea Eminescu.

Din vremea studiilor sale la Viena, posedăm unele însemnări în care Eminescu a căutat să rezolve problema neologismelor sinonime:

Cum e procedura noastră întru primirea cuvintelor latine [?]. *Totdeauna extremitară. Unul primește* **en gros**, *altul de fel. A primi în locul unei vorbe românești bune una latină care să-nsemneze tot aceeaș, nu ni se*

pare consult ; a primi un sinonim care, însemnînd aceeaș, înseamnă totuș altceva, o altă nuanță a înțelesului, asta însemnează a-și înavuți, a-și înobila limba. O expresiune pentru **mai multe** *înțelesuri e mizerie,* **mai multe** *expresiuni pentru* **un** *înțeles e copilărie, mai multe expresiuni însă pentru mai multe înțelesuri, deși sinonime, e adevărată avuție a limbii. Și această avuție o recomand inovatorilor noștri.*

În genere, vorbele nouă iau un înțeles abstract, cele vechi păstrează înțelesul concret, afară de acele vorbe nouă de-a [*le*] *căror sunete e legat un înțeles cu totul material și care n-au sinonim în limba românească* (Mihail Eminescu, *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 415).

Cum vedem, la 1870 — 1871, Eminescu a lămurit lapidar o problemă care pasionează pănă-n momentul de față lumea intelectuală. El nu s-a mulțămit însă numai cu precizarea datelor esențiale, ci s-a încercat să stabilească raportul care poate să existe între sferele sinonimelor născute prin introducerea neologismelor :

O vorbă ca sunet implică, un fond de înțeles oarecare ; un fond întins, cum de ex. : **schlecht** *implică atît sensul azi stricat al vorbei* **schlecht** *cum și sensul vorbei* **schlicht.**

Acum ivindu-se lîngă o vorbă veche și oarecum nesuficientă [*întrebuințarea*] *unui sinonim care să împlinească nesuficiențele, vorba veche pierde din cercul însemnătății sale ceva, sau nu pierde nimic ? Asta e întrebarea.*

Eu susțin că pierde. Vorba primitivă pierde din terenul său tocmai pe atît pe cît a cuprins sinonimul său. Presupunem că **a** *a cuprins întinderea* ***x****, dar* **b** *cuprinde în acelaș spațiu întinderea* ***y****, atunci faptul întinderii lui* **b** [*fiind*] *împlinit, nu-i rămîne lui* **a** *decît întinderea* **x-y**. *Sau e probabil și alt caz. Vorba primitivă cîștigă două pun*[*c*]*te de vedere : unul larg și altul strict. Din pun*[*c*]*tul de vedere larg, el păstrează drepturile sale și întinderea veche, — acesta e înțelesul cel larg al cuvîntului. Din pun*[*c*]*tul de vedere strict, el ni se prezintă tocmai așa cum l-a*[*u*] *scurtat sinonimele sale, — acesta e sensul strict al cuvîntului* (p. 414 — 415).

Trebuie să primim cu aceeaș precauție afirmația lui Slavici că Eminescu alerga veșnic după cuvinte rare, neaoșe, cu care căuta să înlocuiască neologismele. Într-o însemnare din aceeaș epocă vieneză, Eminescu atribuie numai poeziei rolul de a actualiza arhaismele :

Arhaismii poate că-i va încetățeni cu-ncetul poezia, dar numai ea, căci e un drept exclusiv al ei de-a revivifica colorile limbii prin vorbe dezgropate din mormîntul trecutului. Astfel Goethe dă lui Faust prin arhaismi, în vorba și forma versului, coloritul cel bizar al evuluimiez, colorit pe care Schiller n-a înțeles a-l da lui Wallenstein al său (ibid., p. 413*).*

Deosebirea dintre valoarea de circulație a arhaismelor în vorbirea curentă și valoarea poetică a lor o face mai lămurit Eminescu în ciorna raportului din 6 mart. 1875, pe cînd ocupa postul de bibliotecar al Universității din Iași :

Pentru mine, în special, studiul lor [*al textelor vechi*] *îmi pare cel mai bun mijloc împotriva stricării limbii și a o mulțime de neologisme ce se introduc astăzi fără trebuință, și hotărînd între neologisme și arhaisme le cred preferabile pe cele din urmă...* **Totuș se poate spune că valoarea lor e întăi stilistică, al doilea lexicală**[1]) (Raport publicat de G. Zane, *Cîteva știri despre Eminescu*, în „Rev. Fundațiilor", VI, 2, p. 322 — 323).

Nu trebuie să vedem în aceste cîteva rînduri, — inserate într-un raport oficial, care au fost șterse, ele neavîndu-și rostul acolo, — o renunțare la cele afirmate cu 5 ani mai înainte la Viena. Eminescu nu face decît să lămurească faptul că limba poeziei e alta decît limba vorbită și că un termin poate foarte bine să aibă valoare stilistică și să fie totuș exclus din vorbirea curentă. Dealtminteri întreaga lui creație poetică ilus-

[1]) Subliniat de noi.

trează această concepție. În alegerea terminilor, Eminescu n-a dat precădere unui cuvînt arhaic sau provincial, cu care să fi căutat a înlocui un neologism.

Cetirea scrierilor lui nu lasă deloc impresiunea unei vorbiri căutate, pitorești. Cîte vorbe mai arhaice sau mai țărănești se află prin versurile lui, sînt, în linie generală, elemente în chip obștesc cunoscute și, de sînt provincialisme, literatura moldovenească în frunte cu Alecsandri ne-a obișnuit cu ele (G. Călinescu, *op. cit.*, p. 238).

Frecvența unor cuvinte moldovenești se explică prin însuș procesul de creație artistică, caracteristic unui poet pentru care lexicul său provincial integra în el tot conținutul afectiv:

Eminescu vorbea limba din nordul Daciei. Dar nu era exclusivist. El și-a făurit limba din toate dialectele, întrebuințînd formele cerute de sonoritatea versului, indiferent: muntenești ori moldovenești. Dar firește că mai ales moldovenești, fiind moldovan. Dacă ar fi fost muntean, cu siguranță că limba, într-o măsură cît de mică, i-ar fi condiționat invenția. Versurile lui ar fi fost, în acea măsură, altfel din punct de vedere chiar al conținutului. Două limbi deosebite, de exemplu, engleza și franceza, condiționează cu totul deosebit „invenția" (G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viața românească", 1929, 5 – 6, p. 262).

Terminii moldovenești se află mai ales în acele poezii în care se înfățișează ceea ce este mai intim în sensibilitatea lui Eminescu. Foarte adesea cadrul sentimentului îl constituie elementele decorului provincial, pe care ușor le recunoaștem în cuvintele moldovenești:

Pe acceaș ulicioară
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Veșnic nu te mai ivești!

Și aceiași pomi în floare
Crengi întind peste zaplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi.

Publicată în „Convorbiri literare", în numărul de la 1 februarie 1879, poezia a fost *sigur* compusă la Iași. Același decor apare și în nuvela *La aniversară*, publicată trei ani mai înainte în „Curierul de Iași" (9 iulie 1876): „Ninsoarea se lăsase pe garduri și zaplazuri de amîndouă părțile ulicioarei. Zăpada încărcase crengile de copaci și acoperemintele caselor" (Mihail Eminescu, *Nuvele*, ed. C. Gerota, București s.a., p. 67). Cum vedem descrierea capătă intimitatea numai cu ajutorul cuvintelor dialectale care sugerează o anumită atmosferă de calm romantism provincial.

Poezia lui Eminescu este alcătuită numai din asemenea nuanțe, create de varietatea terminilor întrebuințați. Să se compare decorul înfățișat în cele două strofe citate mai sus și în fragmentul „La aniversară" cu versurile 117 – 120 din *Scrisoarea IV*:

Ce? Cînd luna se strecoară printre nouri, prin pustii,
Tu cu lumea ta de gînduri după ea să te afii?
Să aluneci pe polciul de pe ulițele ninse,
Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse...

Oricine va observa că, afară de ritm, celelalte elemente sînt aceleași. Expresia lor însă e diferită. În *Scrisoarea IV* nu mai este vorba de acea ulicioară pierdută într-un colț provincial, nu mai apar crengile încărcate cu flori sau cu zăpadă, care dădeau farmec intim și discreție decorului. Nu mai pomenește Eminescu nici de moldovenescul *zaplaz*, iar pluralul, tot moldovenesc, *ferești* este înlocuit de *lucii geamuri*, care dă și mai multă răceală decorului atît de străin de sufletul poetului.

Avînd un bogat material de termini sinonimi, constituit din neologisme, arhaisme și cuvinte dialectale, alături de acele obișnuite în limba comună, Emi-

nescu a știut să facă variații „pe aceeaș temă". Astfel găsim în poezia sa *buduar, odaie, iatac, cămară* substituindu-se după nevoile înfățișării unui anumit cadru adecvat sentimentului. Versurile 13 — 14 din *Singurătate :*

În odaie, prin unghere
S-a țesut painjeniș,

sună într-o variantă din manuscris : *În camară-mi prin unghere — S-așează [s-a țesut] painjeniș* (M. Eminescu, *Poezii*, ed. C. Botez, p. 340). Arhaicul *camară*, cu înțelesul de *iatac*, ar fi părut căutat aici, dînd un caracter de prețiozitate imaginei. Eminescu l-a înlocuit cu terminul mai cunoscut *odaie*, l-a păstrat în schimb în poema *Luceafărul*, unde avea nevoie de a sugera atmosfera de poveste, de întîmplare petrecută într-o lume de mult dispărută :

Ca în cămara ta să vin
Să te privesc de-aproape...

Cămară prin atmosfera ei de intimitate izolată accentuează dorința lui Hyperion exprimată în versul al doilea citat : *Să te privesc de-aproape.* Cînd Eminescu nu mai are nevoie să întregească prin terminul concret o anumită tendință psihică, revine la cuvîntul obișnuit :

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie...

Cuvîntul dialectal *etac* îl aflăm în *Călin*, alături de o mulțime de termini moldovenești :

Și pe-a degetelor vîrfuri în etacul tăinuit
Intră, unde zidul negru într-un arc a-neremenit.

(v. 9—10)

Cînd însă Eminescu, în același decor, a vrut să accentueze atmosfera de intimitate, a utilizat diminutivul *cămăruță :*

Singurică-n cămăruță brațe albe eu întinz

(v. 64)

Neologismul *buduar* l-a utilizat Eminescu în *Scrisoarea IV*, după ce în variantele manuscrise încercase să întrebuințeze ceilalți termini :

Or în umbra parfumată a buduarului să vin

(v. 31)

În poezia manuscrisă *Diamantul Nordului*, din care Eminescu a folosit multe imagini în *Scrisoarea IV*, versul citat se regăsește în alt ritm avînd terminul *cămară : Și lasă-mă-n umbra cămări-ți să vin* (Botez, p. 409). În altă variantă, mai apropiată de textul definitiv, întîlnim terminul *etac : Or mă lasă-n umbra dulce a etacului să vin* (Botez, p. 415). Atmosfera exotică a decorului din *Scrisoarea IV* cerea însă un cuvînt care să se armonizeze cu toți ceilalți termini romantici. Și Eminescu a ales neologismul *buduar* și epitetul *parfumat*, cu care a înlocuit pe moldovenescul *etac* și *dulce*.

Nu urmărim să facem o analiză complectă a vocabularului eminescian. Am vrut numai să arătăm că *teoretic* Eminescu a precizat definitiv datele problemei de pe cînd se afla pe băncile Universității din Viena. De atunci el a căutat în creația sa o rezolvare care să-i asigure utilizarea cît mai nuanțată a vocabularului poetic. Între afirmațiile sale teoretice și materialul oferit de poezia sa nu este nici un fel de dezacord. Deplina armonie între gîndirea pură și activitatea practică dezvăluie, în aspectul acesta, desăvîrșitul echilibru sufletesc manifestat și în celelalte domenii.

„MORTUA EST!“ ȘI „MELANCOLIE“ ÎN LUMINA VARIANTELOR

Din numărul bogat al revistei „Convorbiri literare“, închinat lui Eminescu, remarcăm interesantul studiu al lui Ladislaus Gáldi, un bun cunoscător al limbii și literaturii românești. Atît prin activitatea sa profesorală la Universitatea din Budapesta cît și prin studiile sale, dintre care unele publicate în revistele românești, contribuie într-o largă măsură la răspîndirea creațiilor noastre literare peste granițele țării.

Relevăm metoda de cercetare a poeziei prin punerea în lumină a întregului proces de creație artistică, așa cum acesta poate fi urmărit în manuscrisele rămase. Într-adevăr, specificul sentimentului estetic trebuie căutat în intuirea tuturor elementelor *tehnice*. Cunoașterea mai adîncă a acestor elemente nu poate decît spori aderarea noastră conștientă la unitatea armonică a creației.

Pentru a-și justifica metoda, Ladislaus Gáldi citează un pasaj din opera celebră a Doamnei de Staël, *De la littérature :* „L'art d'ecrire en littérature est composé de tant de nuances... que pour bien écrire il faut étudier avec le soin le plus délicat tout ce qui peut agir sur l'imagination des hommes. On pourait composer un traité sur le style d'après les manuscrits des grands écrivains ; chaque nature suppose une foule d'idées qui décident l'esprit souvent à notre insu ; et il serait nécessaire de les indiquer toutes et de les bien analyser“ (ed. Paris, 1871, I, p. 323).

Prin asemenea cercetări, critica literară își găsește adevăratul ei rost, precizîndu-și o metodă proprie din care se exclude analiza aspectelor „accesorii“, cum ar

fi sentimentele sau ideologiile scriitorilor. Găsim aici realizat un vechi deziderat al esteticienilor care au căutat să desprindă din opera de artă ceea ce într-adevăr îi creează diferența specifică. Criticul trebuie să pună în valoare tehnica creației literare, să clarifice ceea ce este confuz în judecata estetică a omului fără pregătire specială. Este rolul pe care l-a indicat mai de mult esteticianul francez Charles Lalo : „Si la conception de la supériorité est ordinairement confuse, ce n'est pas parce qu'elle enveloppe les mystères spéciaux et spécialement inviolables du génie et de la personalité ; *mais seulement parce qu'une analyse plus détaillée en doit être réservée au critique d'art ; il peut seul, à propos de chaque oeuvre particulière, établir les nuances exactes*, encore qu'il doive se perdre inévitablement dans cet infini d'éléments infinis qu'implique tout ce qui participe à la vie, c'est-à-dire toute la nature ; ce qui ne saurait ici plus qu'ailleurs décourager les audaces de l'homme de science ; car, encore une fois, l'art n'est pas dans la nature comme un empire dans un empire“ *(Les sentiments esthétiques*, Paris, 1910, p. 226*)*.

Urmărind variantele manuscrise ale celor două poezii, *Mortua est!* și *Melancolie*, autorul scoate în evidență toate stadiile prin care au trecut versurile pînă au ajuns la forma definitivă, justificînd *artistic* schimbările de la o variantă la alta.

Astfel strofa 1 din *Mortua est !* :

Făclie de veghe pe umezi morminte,
Un sunet de clopote în orele sfinte,
Un vis ce își moale aripa-n amar
Astfel ai trecut de al lumii ●tar,

avea altă structură în redacțiile anterioare. Primele trei versuri serveau ca prime elemente într-o comparație : „Imaginea (...) precedată de conjuncția *ca* ar fi rămas numai un termen de comparație și nu un termen vizual luat din observarea directă. Pentru a sublinia

mai bine realitatea pusă în contrast cu cele următoare, Eminescu a suprimat conjuncția, făcînd astfel primul pas spre forma definitivă a expresiei" (p. 1235).

Dintre celelalte juste observații, notăm pe aceea relativă la întrebuințarea epitetului *sumbru* în versul 7:

Cînd norii cei negri par **sumbre** *palate*
De luna regină pe rînd vizitate.

Acest adjectiv a fost criticat de A. Densusianu, *Istoria limbii și literaturii române*, ed. II, Iași, 1894, p. 301. Gáldi observă cu dreptate că: „neologismul eminescian este perfect justificabil: poetul l-a considerat cu drept cuvînt ca un calificativ plin de putere sugestivă" (p. 1237). Observînd dubletul *sombru-sumbru*, se declară pentru a doua formă: „Forma *sumbre* ar fi de preferat, fiindcă ea creează o asociație cu *umbre-sumbre*, ceea ce e motivat și din punct de vedere etimologic (*sombre* vine din *sub-umbrare*)" (*ibid.*, nota 16).

La această justificare artistică putem face unele completări. Gáldi a căutat în Dicționarul enciclopedic al lui Candrea și alte exemple în care apar aceste două forme. Pentru varianta *sombru* n-a găsit decît un citat din proza lui Vlahuță *(mobila, pereții, ușile toate aveau un aspect sombru)*, iar pentru *sumbru* singurul exemplu citat e versul lui Eminescu. Adăugăm că Eminescu mai întrebuințează acest epitet în *Epigonii*:

El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune,
Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sombru și regal
(v. 65–66)

Textul „Convorbirilor literare", care a fost luat ca bază de mai toți editorii, are numai varianta a doua, *sombru* atît în versul din *Epigonii* cît și în acel din *Mortua est!* Ediția îngrijită de Maiorescu face distincția cuvenită și adoptă prima formă (sombru) în *Epigonii*, iar pe a doua (sumbru) în *Mortua est!*:

Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul **sombru** *și regal.*
Cînd norii cei negri par **sumbre** *palate*

Intenționat am repetat versurile, pentru că din lectura lor succesivă, orice cunoscător al limbii românești poate să-și dea seama de marea deosebire de nuanță care există între aceste două forme. În versul din *Epigonii*, epitetul sugerează mai mult o atitudine spirituală decît o imagine plastică, sau, mai bine, al doilea aspect este subordonat celui dintîi. Sînt, aici, sintetizate toate însușirile unui om grav și reținut într-o poziție de mîndră izolare, față de ceilalți. A doua formă sugerează mai întîi și prin asociație cu *umbre*, cum bine a observat Gáldi, misterul întunecat al fantasticelor alcătuiri de nouri în timpul nopții. Observăm că Eminescu a întrebuințat două epitete: *negri* și *sumbre*. Ele se completează. Primul dă imaginea plană a tonalității; al doilea creează perspectiva profundă a imaginii, îi dă o adîncime, introducînd nota de mister. Toată diferența credem că provine din sonoritatea deosebită a acestor două sinonime. *Sombru*, din cauza vocalei **o**, reliefează, din conținutul termenului, ceea ce poate fi pus în legătură cu o imagine spațială, statică. Aceasta, la rîndul ei, e spiritual sugestivă, conturînd o atitudine prin asociere cu celelalte elemente morale din conținutul epitetului. Pentru această accepție particulară să ne gîndim la terminul derivat *sobru*, care a păstrat, cu exclusivitate, numai înțelesul cuprins în prima formă. Prezența vocalei **u** în *sumbru* ajută procesul de diferențiere noțională prin faptul că, fiind mai închisă, mai „întunecată", poate mai bine avea valoare plastică, în sensul că reliefează din conținut elementele care sugerează întunecimea în profunditate.

Faptul că Eminescu și-a dat seama de această deosebire de nuanță, ni-l dovedesc variantele manuscrise. Astfel pentru versul respectiv din *Mortua est!* găsim forma *sumbre* (ed. Botez, p. 289). Singurul manuscris al poeziei *Epigonii*, care cuprinde unele variante însă

în totalitatea lui este foarte apropiat de textul publicat, are forma sombru: *Ştefan cel Mare (domnitorul triumfal) — leul sombru şi regal (ibid.*, p. 288*)*. În acest sens trebuie să se modifice textul acestor versuri în ediţiile viitoare.

O altă observaţie interesantă este aceea privitoare la formele perfectului compus din versurile 4 şi 5: „Mai avem un cuvînt de spus despre versul care începe cu *Trecut-ai.* Nu s-a observat pînă acum că în versul 4, unde se arată părăsirea hotarului pămîntesc, găsim o formă banală *ai trecut* şi că totuşi în strofa următoare, cînd poetul vrea să mai arunce o privire în urma iubitei dispărute în lumea stelelor, avem forma arhaică şi solemnă *trecut-ai.* Acelaşi fenomen, care nu poate fi datorit numai întîmplării, se regăseşte şi în *Venere şi Madonă.* În prima parte a poemei aflăm formele moderne de perfect *(tu ai fost, te-a văzut, a visat* etc.*)*, dar în strofa care reprezintă punctul culminant al antitezei, apar deodată formele „solemne" şi patetice:

„O, cum Rafael, creat-o pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surîsul blond, vergin,
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie..."

Variantele manuscrise dezvăluie însă şi alte foarte preţioase încercări ale lui Eminescu. Pînă să ajungă la forma perfectului compus, a încercat întrebuinţarea perfectului simplu şi al prezentului. Astfel pentru versul 4: *Astfel ai trecut de al lumii otar,* găsim următoarele variante: ([Trecuşi] d-al speranţelor feeric otar). Astfel ai trecut de al [lumii otar (II)]. — Astfel ai trecut de al lumei otar (III). Acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu versul 5: *Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină.* În ms. II este întrebuinţat prezentul: *Tu treci pe cînd noaptea e-o* (abra-cadabră) *vrajă* [senină], [ferice].

Observăm că perfectul simplu a fost numai încercat în cea mai veche variantă compusă în epoca adolescenţei. Eminescu a renunţat la el imediat ce l-a scris.

Motivul acestei renunţări nu trebuie căutat în faptul că Eminescu, fiind moldovan, nu era obişnuit cu acest timp, care n-ar fi avut nici un fel de rezonanţă afectivă. În aceeaşi epocă, el întrebuinţează perfectul simplu în poezia *Înger de pază:*

Dar cum te văzui într-o palidă haină...
(v. 5)

Fugi acel înger de ochiu-ţi învins
(v. 7)

Făcuşi pe-al meu înger cu spaimă să zboare...
(v. 10)

Variantele manuscrise cuprind aproape exclusiv acest timp al trecutului (v. ed. Botez, p. 292).

Motivul adevărat trebuie căutat în faptul că în *Mortua est!* Eminescu a simţit intens realitatea morţii ca ceva realizat definitiv, însă foarte apropiat. Perfectul compus, prin mobilitatea sa temporală, are tocmai însuşirea să exprime şi un fenomen împlinit foarte aproape de clipa prezentului. Este tocmai situaţia obiectivă din *Mortua est!* Întrebuinţarea prezentului a încercat-o Eminescu mai cu atenţie, însă a renunţat şi la ea. Acest timp n-ar fi separat cele două momente esenţiale în poezie: moartea şi trecerea sufletului în lumea cerească. Eminescu a rezervat prezentul pentru ca să actualizeze contemplaţia care este succesivă faptului împlinit al morţii şi chiar provocată de el:

Te văd ca o umbră de-argint strălucită...
Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece
(v. 17)

Această dibuire a lui Eminescu pînă a ajunge la formele temporale adevărate este importantă şi pentru lămurirea legăturii care există între *Mortua est* şi *Melancolie.* Gáldi caută să explice metafora în care luna a devenit *regina nopţii moartă:*

Textul definitiv ne arată numai o regină deja înmormîntată în „mausoleul mîndru", supt „al cerurilor arc", dar varianta a II-a a păstrat amintirea unei adevărate înmormîntări :

„De umbre lungi purtatu-i sicriul de nouri
Și firea-ntreagă plînge în înmiite-ecouri,
Plîng stelele frumoase, și în de aur roi
Se-nșiră l-a a la moarte în luminos convoi".

Sîntem foarte aproape de tabloul înmormîntării pe care am văzut-o în **Mortua est !**

Observă însă Gáldi că : «În *Mortua est !* iubita moartă este încă independentă de „luna-regină"».

Credem însă că identificarea s-a făcut tocmai prin trecerea de la perfectul compus, care sugerează realitatea morții ca fapt *imediat*, la prezent, în momentul contemplației. Separarea, din punct de vedere temporal, este infimă. Cele două forme verbale cu care încep strofele 2 și 3 : *Trecut-ai... Te văd* sînt *actualizate* prin contemplarea *lunii-regine :*

Trecut-ai cînd ceru-i cîmpie senină
Cu rîuri de lapte și flori de lumină,
Cînd norii cei negri par sumbre palate
Te văd ca o umbră de-argint strălucită...

E drept că aici nu-i vorba ca în *Melancolie* de *regina nopții moartă*, însă imaginea lunii întegrează în conținutul ei realitatea morții din întreg tabloul care urmează. Iubita, ca și luna, suie „a norilor schele". De altminteri, imaginile sînt derivate din același sentiment dominant al morții care găsește corelativul plastic în aspectele bolții cerești luminate de lună. Apoi trebuie să observăm că, în cazul de față, tabloul nu este numai decorativ, ci are o unitate sugestivă. Versul cu care se încheie strofa 2 *se continuă* în chip natural în strofa următoare. Imaginile schițate *plastic*, însă cu o puternică tonalitate afectivă, își găsesc adevărata lor semnificație în versurile :

Te văd ca o umbră de-argint strălucită
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită,
Suind, palid suflet, a norilor schele
Prin ploaia de raze, ninsoare de stele.

Relevăm apoi observațiile relative la valoarea simbolică a bisericii în ruină, care apare în partea a doua a poeziei.

Dar „biserica în ruină", care în varianta I-a și în monologul dramatic nu înfățișase decît „pustiul sufletului" (Călinescu, II, p. 300) a primit în *Melancolie* o ambivalență simbolică foarte ciudată. De o parte rămase simbolul unei tragedii personale, iar de alta servi de cadru unui alt **mort** care era poetul însuși. Sfîrșitul variantei a IV-a ne arată exact această valoare dublă a simbolului :

Și parc-a fost sufletu-mi chiar
Biserica cu altar,
A lui visări din cer venite
Azi sînt icoane șterse-urîte...

Această „autoscopie funebră", care se explică psihologicește prin „scindarea eului", este un fenomen foarte des atît la Eminescu cît și la un alt „scizoid", poetul maghiar Andrei[1] Ady.

[1] Gr. Scorpan folosește această formă pentru ungurescul Endre (n. ed.)

PE ACEEAȘI ULICIOARĂ...

Nu vrem să cădem în greșala unora dintre biografii lui Eminescu, a căror curiozitate indiscretă a scormonit amintirile contemporanilor pentru a descoperi cu orice preț *ulicioara* pe care și-a purtat pașii marele poet ca să ajungă la fereastra unde trebuia să apară chipul adorat al iubitei. Datele biografice au singurul rost să explice, în cazul de față, legătura intimă dintre un anumit cadru exterior și stările sufletești ale poetului.

Poezia *Pe aceeași ulicioară...* „pare compusă la Iași și poate pentru altcineva decît pentru Veronica Micle" (G. Călinescu, Eminescu, *Poezii*, p. 116, nota). Avem *certitudinea* că la Iași a scris Eminescu această poezie.

Imaginea *ulicioarei*, luminată de lună, cu pomii în floare care-și întind crengile peste zaplaz, apare, în decor de iarnă, cu aceleași elemente în schița *La aniversară*, publicată în „Curierul de Iași" la 9 iulie 1876 : „Era o noapte frumoasă, *lună*, un ger aspru fără pic de vînt. Ninsoarea se lăsase pe garduri și *zaplazuri* de amîndouă părțile ulicioarei. Zăpada încărcase *crengile* de copaci și acoperemintele caselor"[1]).

Imaginea are un vădit caracter de *autenticitate*. Ea se încadrează în cunoscutul decor romantic al Iașului de altădată. Și acuma se mai găsesc încă asemenea ulicioare pe dealul Tătărașilor, care păstrează și astăzi, în toată structura lor, aspectele vieții patriarhale, atît de deosebite de acele ale periferiilor bucureștene.

[1]) Toate sublinierile din citate ne aparțin.

Eminescu a stăruit și la alte geamuri, cîntîndu-și regretul iubirii apuse. Nicăieri însă nu este o mai strînsă legătură între cadrul exterior și sentiment ca în această poezie. *Permanența* acestui cadru, în contrast cu schimbarea din sufletul iubitei, creează puternica impresie a realității lui :

Pe **aceeași** *ulicioară*
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai ivești !

Și **aceiași** *pomi în floare*
Crengi întind peste zaplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi.

Altul este al tău suflet,
Alții ochii tăi acum,
Numai eu, rămas **același**
Bat mereu **același** *drum.*

În special, alăturarea determinantului *același* pe lîngă cele două elemente, unul subiectiv și celălalt obiectiv, din ultimele versuri citate, sugerează puternica legătură dintre ele, accentuînd și mai mult *realitatea* celui de al doilea.

Nu poate fi vorba aici de acel cadru iluzoriu din poeziile idilice, scrise tot în vremea cît a stat Eminescu la Iași. Acolo se găsește o natură făurită din reminiscențe care și-au pierdut caracterul lor de unicitate. Silueta iubitei este mereu aceeaș, gesturile sînt aproape stereotipe. Din cauza aceasta revin în mai toate aceleași elemente cu variații cerute de tonalitatea specială a momentelor sufletești.

În *Pe aceeași ulicioară...*, amintirile iubirii de altă dată, puse pentru a justifica oarecum regretul, au și ele un pronunțat caracter de generalitate care distonează cu sinceritatea din primele 3 strofe :

Ah, subțire și gingașă
Tu pășeai încet, încet,
Dulce îmi veneai în umbra
Tăinuitului boschet.

Și lăsîndu-te la pieptu-mi,
Nu știam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice un cuvînt.

Sărutări erau răspunsul
La-ntrebări îndeosebi,
Și de alte cele-n lume
N-aveai vreme să întrebi.

Cele două epitete : *subțire* și *gingașă* nu trezesc nici o imagină specială, și ele sînt apoi utilizate și în *Călin*, unde silueta fetei de împărat se pierde în lumea basmului :

Al ei chip gingaș și tînăr de la cap pîn-la picioare (v. 60),
Și atîta de subțire, să o tai c-un fir de păr (v. 108),
Au venit ca să serbeze nunta gingașei mirese (v. 218),
Care ține-n a lui mînă, mîna gingașei mirese (v. 226).

Pașii iubitei, care se apropie, fac parte și ei din același bagaj de imagini generale. Citez două exemple :

Te urmărește săptămîni un pas făcut alene (Adio),
Un moale pas abia atins de scînduri (Afară-i toamnă).

Tăinuitul boschet, — în care s-a alăturat un neologism de un termin autohton, atît de bogat în conținut, — scoate la iveală inspirația livrească a imaginei.

Gestul din primul vers al strofei 5 este stereotip. Îl regăsim în atîtea scene idilice din poezia lui Eminescu : *Ea din trestii să răsară — Și să-mi cadă lin pe piept (Lacul), Să alergi, pe piept să-mi cazi (Dorința), El din patu-i o ridică și pe pieptul lui și-o pune (Călin*, 189*), Își ascunde fața roșă l-a lui piept duios de mire (ibid.*, 194*), Cînd pui capul tău pe pieptu-mi și bătăile ți numeri (ibid.*, 91*).*

Tăcerea extatică a iubiților, plină de mărturisirea dragostei, exprimată în versurile : *Ne spuneam atît de multe — Făr-a zice un cuvînt*, este și ea un loc comun : *Unu-n brațele altuia, tremurînd ei se sărută, — Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută (Călin*, 103 — 104*).*

Sărutările care înlocuiesc vorbele sînt în *Călin : Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-und să-nceapă, — Căci pe rînd și-astupă gura, cînd cu gura se adapă* (v. 102 — 103).

Nu am urmărit să demonstrăm inferioritatea estetică a strofelor intercalate, în care sînt evocate reminiscențele din iubirea trecută. Am căutat numai să arătăm că, prin caracterul lor prea general, ele își pierd valoarea în economia totală a poeziei. *Actualitatea* acestor amintiri, care explică și justifică psihologicește *permanența* atît de puternic simțită a regretului, trebuia să cuprindă momente unice. Se putea realiza, poate acest lucru prin utilizarea unui vocabular poetic special care ar fi dat imaginelor un caracter de originalitate. Să ne gîndim numai la unii termini întrebuințați în primele două strofe, cum sînt *ulicioară* și *zaplaz*, care au darul să creeze atmosfera de liniștită și discretă intimitate a decorului local ; apoi la imagina crengilor pline de floare, care parcă vor să dăruiască poetului primăvara de dincolo de *zaplazul* care-l desparte de lumea trecutului atît de dorită. Și întreg acest cadru plin de frăgezime, pe care-l simțim atît de *real*, intră în contrast cu *tăinuitul boschet* de inspirație livrescă !

Poezia s-ar fi putut termina foarte bine cu strofa a treia care sintetizează artistic cu mijloace simple starea sufletească dominantă :

Altul este al tău suflet ,
Alții ochii tăi acum,
Numai eu, rămas același,
Bat mereu același drum. . .

Sfîrșitul poeziei :

Vîntul tremură-n perdele
Astăzi ca și alte dăți,
Numai tu de după ele
Vecinic nu te mai arăți !

este de fapt o parafrazare, cu unele schimbări pur decorative, a primei strofe. El este inutil întrucît nu însamnă punctul culminant al contrastului exprimat atît de lapidar prin cei doi termini aflați în strofa a treia : *altul-același*.

Din poeziile scrise la Iași, *Pe aceeași ulicioară...* păstrează cel mai mult atmosfera calmă a orașului în care Eminescu și-a petrecut cei mai liniștiți ani ai vieții sale. Nici un resentiment dureros nu străbate această poezie. Este în ea acceptarea filosofică a unui adevăr absolut care stăpînește năzuințele noastre omenești. Numai la Iași, în cadrul unei vieți simple, patriarhale, cu obiceiuri străvechi neschimbate, Eminescu a putut găsi răgazul contemplației poetice. Mai tărziu, la București, în lumea tumultuoasă de acolo, indiferența iubitei îi va trezi alte sentimente mult mai triste, iar tonul regretului va deveni agresiv, și ceea ce este într-adevăr surprinzător pentru Eminescu, de o indiscreție supărătoare :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Priviî atît de des ;
O lume toată-nțelegea,
Tu nu m-ai înțeles.

La Iași, crengile pline de floare care se aplecau peste zaplaz erau martorii discreți ai tristeții ; la București toți vecinii participă la durerea poetului. La Iași, luna cu razele ei bătea ireal în fereastra iubitei ; la București geamul strălucea ostentativ, plin de lumina fastului. Poetul își strigă durerea cunoscută de toți. Două lumi, două momente psihologice, care închid în ele aceeaș poveste veche, dar care sînt atît de deosebite în expresia lor artistică.

TERMINII ÀMOR – DRAGOSTE – IUBIRE ÎN VOCABULARUL EMINESCIAN

1. Cuvîntul *amor* a fost introdus pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și a însemnat la început orice fel de iubire. Mai tîrziu și-a limitat sfera înțelesului la sentimentul erotic, *dragoste* (Dicț. Acad., I, p. 152).

Cu accepția generală îl găsim și în unele poezii ale lui Eminescu : *Cum a intrat el în viață ? Cît amor de drept și bine, – Cîtă sinceră frăție adusese el cu sine ? (Înger și demon*, 94 – 95), *Cînd ura cea mai crudă mi s-ar părea amor (Rugăciunea unui dac*, 33). Dar și în creația de tinerețe, căreia îi aparține *Înger și demon*, se găsește terminul *amor* cu înțeles de sentiment erotic : *Te iubesc ! – era să strige demonul în a lui noapte, – Dară buza-naripată a lui buze le înmoaie – Nu spre-amor, spre-nchinăciune el genunchi-și încovoaie (Înger și demon*, 45 – 47). Totuși, pentru a exprima principiul înalt de fuziune ideală a două suflete, Eminescu întrebuințează tot terminul *amor* : *El* [cerul] *n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis – Pre un înger să mă-mpace și împăcarea-i... e amorul (ibid.*, 107 – 108). Evident că aici nu poate fi vorba de amorul pasional care răscolește din adînc ființa, ci de acea iubire spirituală, aducătoare de liniște. *Înger și demon* este poema răscumpărării prin femeie. Blînda influență a iubirii, pentru care îl vom vedea și pe Arald sensibil, îndulcește acum caracterul tînărului răzvrătit. Quietudinea la care în *Împărat și proletar* poetul ajunge prin cugetare, este atinsă aici prin iubire. Iubirea învinge demonia în sufletul tînărului și sărutul care vine în cele din urmă să se așeze pe chipul său de muribund, îi aduce iertarea cerului împreună cu o adîncă simțire

de pace". (Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, p. 26 – – 27).

De cele mai multe ori însă, *amor* înseamnă *pasiune erotică*, cuprinzînd în sine întunecatele chemări ale speței. El se dezvăluie cu acea tulburare nelămurită a întregei ființe, cu dorința puternică de împlinire, care cere imperios, deasupra oricărei judecăți, satisfacerea ei. În aceste stări sufletești cu adînci rădăcini fiziologice se manifestă *amorul*. Cezara, din nuvela lui Eminescu, simte intens această lăuntrică chemare privind de la fereastră chipul „marmoreu" al călugărului Ieronim : *Ea își culcă capul într-o mînă și privi la acel tînăr călugăr cu o indefinibilă, resignantă dorință... Ce întunecoase bucurii simțea inima ei în acea privire... Cum ar fi dorit... ce-ar fi dorit !... Ah ! cine o spune, cine o poate spune și care limbă e destul de bogată ca să poată exprima acea nemărginire de simțiri care se grămădesc, nu în amor însuși, ci în setea de amor* (M. Eminescu, *Cezara* în *Nuvele*, ed. Gerota, p. 84).

Amorul este deci în chip firesc asociat cu *pasiunea* și *voluptatea*. Tot în *Cezara* ni se spune : *Cu totul altfel e Venus și Adonis. Venus e numai amor. Ea își pleacă capul ei îmbătat de pasiune pe umărul acelui tînăr femeiește frumos (ed. cit.*, p. 86 – 87). Intensitatea pasiunii apare în toată ființa, avînd adînci repercusiuni fiziologice : *Ea se uită la acea dumbravă încîntată... o dorință de fericire îi cuprinse sînul... era atîta însetată de amor... buzele ei erau uscate de dorința unei sărutări, cugetarea ei era împătimită ca un strat cu florile pe jumătate veștejite de arșiță (ibid.*, p. 121). Aproape aceeași descriere a aspectului fiziologic, caracteristic pasiunii, se află în *Făt-Frumos din tei : Iar pe buze-i trece-un zîmbet – Înecat, fermecător, – Care gura-abia-i deschide – Cea uscată de amor.* (61 – 64).

În vocabularul eminescian terminul *patimă* este asociat cu *amor*, primul precizînd mai bine înțelesul celui de al doilea : *S-ar pricepe pe el însuși acel demon... s-ar renaște, – Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar*

recunoaște ; — Și pătruns de-ale lui patimi și amoru-i cu nesațiu — El ar frînge-n vers adonic limba lui ca și Horațiu (Scrisoarea V, 62 — 65*)*. În *Luceafărul*, în acea parte în care se manifestă iubirea lui Hyperion, cînd fata nu-i poate înțelege sentimentul, acesta depășește cu mult și posibilitățile ei de împărtășire. Atunci ea răspunde chemărilor lui : *Mă dor de crudul tău amor — A pieptului meu coarde...* (145 — 146). Exteriorizarea acestui amor apare în privirea lui Hyperion, în ochii care *Lucesc adînc, himeric — Ca două patimi fără saț — Și pline de-ntuneric* (128 — 129). Cînd Hyperion călătorește spre Dumnezeu pentru a cere dezlegare de nemurire, în idila dintre Cătălin și Cătălina, aceasta-i mărturisește că, din înălțimea lui, Hyperion : *Lucește c-un amor nespus...* (237). Amorul este uneori legat de *o furtună de patimi : Căci de piatră de-ar fi, încă s-o-ncălzi de-atît amor, — Cînd, căzîndu-i în genunche, i-ar vorbi tînguitor, — Fericirea înecîndu-l, el ar sta să-nebunească, — Ca-n furtuna lui de patimi și mai mult să o iubească (Scrisoarea V*, 75 — 78*)*. Pasiunea trecută se actualizează în amintire și este însoțită de gesturile eterne în amor : *Eu strîng la piept averea-mi de-amor și frumusețI, — În sărutări unim noi sărmanele vieți (Departe sunt de tine*, 13 — 14*)*. Amorul este apoi legat de *voluptatea contractului senzorial : Începuse a înserа și ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor în acea intensivă și dulce voluptate (Cezara, ed. cit*,. p. 119*)*. Cum vedem terminul poate fi întrebuințat ori de cîte ori apar aceste senzații particulare. *Armonia* de amor și voluptate o găsim în *Strigoii : Acuș o armonie de-amor și voluptate — Ca molcoma cadență a undelor pe lac* (194 — 195).

Amorul prin caracterul său mistuitor este fatal legat de *durere*. O spune și Eminescu : *Ce e amorul ? E un lung prilej pentru durere, — Căci mii de lacrimi nu-i ajung — Și tot mai multe cere (Ce e amorul...*, 1 — 4*)*. Suferința însoțește toate etapele amorului, de la

simpla dorință pănă-n clipa despărțirii și, mai apoi, în amintire. În momentul în care Cezara și-a dat seamă că-l iubește pe Ieronim, fericirea acestei descoperiri este asociată cu durerea : *Ea nu mai era aceeași. Din tremurătoare deveni lină — acum îl iubea. În acea frumoasă statură de marmură albă, în acel Adonis încremenit, ea presupunea un suflet... Îi venea să plîngă acum... buzele ei se descleștară c-o dulce expresie de durere și de amor, ea își înclină capul în perini și-și închise ochii. Simțea că plînge fără să vrea (Cezara, ed. cit.*, p. 96*)*. Amorul consumat produce aceeași suferință. O spune în termini pregnanți călugărul Euthanasius în aceeași nuvelă : *După orele care în amor se numesc păstorești, rămîne în om o profundă descurajare și tristeță, ba, susțin chiar că în acele momente omul e mai capabil de sinucidere, ba mai nepăsător față cu moartea decît oricînd (ibid.*, p. 88*)*. Epitetele *trist* și *dureros* sînt acele care însoțesc terminul *amor*, în clipele de regret sau resentiment : *S-a dus amorul, un amic — Supus amîndorura, — Deci cînturilor mele zic — Adio tuturora... Atîta murmur de izvor, — Atît senin de stele — Și un atît de trist amor — Am îngropat în ele (S-a dus amorul*, 1 — 4, 9 — 12*)*. Amintirile amorului sînt foarte persistente, tocmai pentru că sînt legate de anumite procese biologice cu urmări adînci. Ele ne stăpînesc sufletul în chip tiranic și constituie cauza suferinții : *Te duci și ani de suferință — N-or să te vază ochi-mi triști, — Înamorați de-a ta ființă — De cum zîmbești, de cum te miști. — Și nu e blînd ca o poveste — Amorul meu cel dureros, — Un demon sufletul meu este — Cu chip de marmură frumos. (Te duci*, 1 — 2*)*.

2. *Amor* ajuns să însemne aspectul pasional al sentimentului intră în concurență cu ceilalți doi termini mult mai vechi în limba română : *dragoste* și *iubire*. Observăm de la început că *dragoste* are un conținut mult mai concret și este mult mai răspîndit decît sinonimul său, *iubire*. Acesta din urmă, fiind forma cea

mai abstractă a verbului, este apt să exprime mai ales sentimentul considerat ca principiu.

Amor și *dragoste* însemnînd sentimentul realizat în propria noastră experiență, diferența de înțeles dintre aceste două sinonime este mult mai greu de stabilit. Trebuie să constatăm că *amor* este mai frecvent în poezia lui Eminescu decît *dragoste*. Aceasta se explică prin faptul că neologismul nu are sfera sa fixată în cadrul unei experiențe populare, săracă în nuanțe. În felul acesta *amor* are capacitatea să exprime, alături de intensitatea pasiunii și toate complicațiile ei, atît de diferite, caracteristice acestui sentiment.

Am văzut că Eminescu în rare cazuri întrebuințează *amor* cu înțelesul general. Am dat un exemplu din *Înger și demon*. Pentru acest înțeles există însă în limba noastră veche terminul *dragoste*, pe vremea cînd infinitivul substantivat *iubire* nu căpătase o circulație prea mare. Astfel, în vechile texte religioase găsim aproape numai terminul *dragoste* cu înțelesul francezului *charité*, *amour de Dieu*. Chiar traducerile moderne în care se întîlnește și *iubire*, în unele pasaje fundamentale au păstrat terminul consacrat *dragoste*. În traducerea părintelui Gala Galaction, în *Epistola I către Corintieni* a Sfîntului apostol Pavel, cap. XIII, găsim numai acest termin : *Dragostea rabdă îndelung ; dragostea este plină de bunătate ; dragostea nu știe de pizmă ; nu se laudă ; nu se trufește.*

Din cauza aceasta și Eminescu face deosebire între ceea ce se înțelege în limba bisericească prin dragoste și între accepția curentă a terminului : *Că din dragostea-i lumească un imperiu se va naște (Scrisoarea III*, 55*)*. Epitetul lumesc arată că există și o *altfel* de dragoste. Tonul arhaic al versului cere această lămurire, în concordanță cu cele două înțelesuri existente în limba veche.

Omul simplu nu poate face distincție între diferitele momente care intră în jocul dragostei. Dealtminteri aceste momente nici nu sînt, poate, separate în pro-

cesul lui sufletesc. Dragostea există ca atare și-și capătă numele cînd este realizată. Sentimentul nu este disociat de elementele și cadrul în care el se împlinește. *Această împlinire* îi dă tot înțelesul. Din cauza aceasta Eminescu poate spune : *Codrii negri aiurează și izvoarele-i albastre — Povestesc ele-n de ele numai dragostele noastre (Scrisoarea IV*, 73 — 74*)*. Pluralul *dragostele* indică aici tocmai lipsa de disociere dintre sentiment și momentele lui de împărtășire. În cazul acesta, contopirea este completă. Și ea nu ne impresionează în chip displăcut, cum ne-ar fi impresionat în cazul utilizării pluralului *amorurile* noastre. Un asemenea plural ar fi scos în evidență separarea elementului fizic de cel sufletesc, separare care nu există în pluralul *dragostele*. În momentul împărtășirii fuziunea celor două elemente este atît de perfectă, încît terminul poate închide în conținutul său și ființa iubită, fiind întrebuințat ca un apelativ : *Și te află strînsă-n brațe — Dulce dragoste bălaie (Lasă-ți lumea...*, 51 — 52*)*. Contopirea de înțelesuri face ca terminul să fie mult mai expresiv decît sinonimul său neologistic. Astfel cînd Eminescu a vrut să înțeleagă toate elementele componente la un loc : sentimentul, momentele lui de realizare, ființa iubită, a utilizat cuvîntul *dragoste : Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea ? Un lanț — Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți (Scrisoarea II*, 33 — 34*)*. Într-o variantă ms. găsim terminul *amor : Poate amorul ? Nu ți-e silă să vorbești de acest lanț...* (C. Botez, p. 388[1]). Această înlocuire dovedește valabilitatea celor constatate mai sus.

3. Terminul *iubire* și-a lărgit sfera înțelesului în dauna celui mai vechi, *dragoste*, și înseamnă astăzi toate nuanțele sentimentului de la cea mai generală pînă la cea mai particulară, unde devine sinonim cu *amor*. Astfel în *Împărat și proletar* el are accepția lar-

[1]) Toate variantele din manuscris le dăm după ediția poeziilor lui Eminescu îngrijită de Constantin Botez, București, Cultura Națională.

gă de afecție : *Convins ca voi el este-n înălțimea-i solitară — Lipsită de iubire, cum că principiul rău, — Nedreptul și minciuna al lumei duce frîu* (126 — 128). Același înțeles general îl găsim și în *Sărmanul Dionis* : *Lipsit de iubire, — căci n-avea pe nimeni în lume, iubitor de singurătate... (ed. cit.*, p. 130*)*.

E mult mai ușor să se disocieze componentele sentimentului în terminul *iubire* decît în *amor*. De la început am observat că *iubire* prin natura sa mai abstractă, fiind substantivarea infinitivului, poate să însemne sentimentul ca principiu. În acest aspect stă și deosebirea cea mai evidentă dintre acești doi termini. Un vers al lui Eminescu este foarte concludent pentru lămurirea acestei diferențieri : *Nu simțiți c-amorul vostru e-un amor străin !... Nebuni !... — Nu vedeți c-acea iubire serv-o cauză din natură ? (Scrisoarea IV*, 105, 107*)*. Într-o redacție anterioară (C. Botez, p. 416) aceste două versuri sună : *Nu simțiți că visul vostru e un vis străin, nebuni !... — Nu vedeți c-amorul vostru serv-o cauză din natură ?* Eminescu a găsit că terminul *vis* e prea vag, iar *amor* cu determinantul *vostru* n-ar fi putut sugera ideea generală la care a vrut să se ridice poetul, pornind de la experiența individuală. Această idee generală, care poate fi realizată de fiecare în parte, este mai bine precizată prin cele două elemente : *amorul vostru* în versul 105 și *acea iubire* în versul 107. Primul vers citat cuprinde o interogație directă, un apel stăruitor ca fiecare să controleze în el însuși realitatea cuprinsă în întrebare. Din cauza aceasta Eminescu întrebuințează verbul *simțiți*. E un adevăr atît de evident încît nu mai are nevoie de o demonstrație rațională. Din lăuntrul acestei experiențe personale *simțită* de fiecare (amorul *vostru*) privirea trebuie să cuprindă întreaga realitate și, de data aceasta, pentru că e vorba de un principiu, Eminescu utilizează terminul mai abstract *iubire*, determinat de adjectivul demonstrativ *acea*. Și verbul este schimbat, fiind înlocuit prin *vedeți*, care indică tocmai lărgirea terenului de observație exterioară.

Aceeași distincție apare și în vorbele călugărului Ieronim adresate Cezarei : *Eu îți zic : ai milă de mine... căci, dacă vreodată iubirea ar pătrunde în inima-mi, aș muri de amor. Tu nu mă înțelegi, numai simt că amorul și moartea mea vor fi aproape una de alta. Ceea ce am nemijlocit este simpatia... aceasta o ai întreagă (Cezara, ed. cit.*, p. 103*)*.

Terminul *amor* rămîne, deci, să însemne aspectele pasionale care se găsesc potențial în *iubire*. În această direcție, Eminescu face distincție între două feluri de iubiri : acea reprezentată de Cezara și Cătălina și acea împărtășită de Ieronim și Hyperion. Ieronim îi spune Cezarei : *Îți sărut mîna pentru voința ce ai de a mă face fericit, deși te înșeli cînd crezi că amorul tău de femeie m-ar putea face. Amorul este o nenorocire, și fericirea ce mi-o oferi, venin... Dacă te-aș putea iubi ca pe o stea din cer... da ! Dar dacă suspin, dacă doresc... n-aud eu din toate părțile aceleași suspine ordinare, aceleași doruri ordinare ! Căci care-i scopul ? Plăcerea dobitocească, reproducerea în mușinoiul pămîntului de viermi noi, cu aceleași murdare dorințe în piept, pe care le aseamănă cu susurul zefirilor și cu adierea frunzelor de fag. Este așa, sau nu ? (Cezara, ed. cit.*, p. 98*)*. Amorul redus la instinctul orb al reproducerii și perpetuării speței apare și în *Scrisorile IV* și *V*. Ca și Ieronim, Luceafărul vrea să trăiască iubirea superioară, platonică, în lumea veșniciei. Armonia realizată între două suflete trebuie să dea la iveală nu o creație vremelnică în trup pieritor, ci una în spirit, permanentă. În prima ipostază a întrupării sale, Hyperion își cheamă iubita în lumea veșniciei ca, acolo, prin această împărtășire în eternitate, să se creeze o nouă minune a lumii : *O vin, în părul tău bălai — S-anin cununi de stele. — Pe-a mele ceruri să răsai — Mai mîndră decît ele* (137 — 140). Creația rezultată din această superioară împărtășire a sentimentului apare în aceeași formă, de data aceasta metaforică, într-o poezie subiectivă : *Dîndu-mi din ochiul tău senin — O rază din adins, — În calea tim-*

pilor de vin – O stea s-ar fi aprins. (Pe lîngă plopii fără soț, 17 – 20*)*. Terminul **iubire,** singurul care poate cuprinde acest înțeles înalt, apare în strofa ultimă: *Tu trebuia să te cuprinzi – De acel farmec sfînt – Și noaptea candelă s-aprinzi – Iubirii pe pământ.*

Dacă *amorul*, după concepția schopenhaueriană, împărtășită în clipele de amară luciditate și de Eminescu, pîngărește sufletul, în schimb iubirea îl purifică: *Suflete ! de-ai fi chiar demon, tu ești sfîntă prin iubire... (Venere și Madonă*, 47*)*. Evident că, aici, *iubire* are o accepție mult mai înaltă decît aceea a terminului *amor*, așa cum aceasta apare în poeziile de tinerețe. Desigur, iarăși, că, de data aceasta, Eminescu n-a vrut să înțeleagă prin *iubire* ceea ce se cuprinde în cuvîntul *charité*, adică nu s-a gîndit la aspectul ei religios. Avem, în cazul de față, ideea romantică, derivată din cea creștină, că iubirea pămîntească, prin suferințele ei, are aceeași putere de purificare ca și cea trăită în Dumnezeu. Iubirii, ca principiu de ideală contopire a sufletelor, i se cuvine un adevărat cult. Acum se explică de ce Eminescu, în ultima strofă din *Pe lîngă plopii...*, întrebuințează terminul *candelă (Și noaptea candelă s-aprinzi – Iubirii pe pământ)*.

Se pare că, uneori, aceeași înaltă concepție a iubirii este exprimată și prin terminul *amor: Aș vrea cu-a mele lacrimi picioarele-ți să-ți scald, – În dulceanfiorare a sufletului cald, – Să mor pătruns de jalea amorului meu sfînt, – Ca lebăda ce moare de propriul ei cînt (Apari să dai lumină*, 13 – 16*)*. De fapt aici se găsește sentimentul de adîncă tristețe care este provocat de refuzul împărtășirii. Terminul *amor*, cu același conținut constant și mai înainte, este atenuat, în accepția sa de *pasiune oarbă*, de *suferința* care este prezentă în întreaga poezie. De data aceasta amorul este *sfînt*, tocmai din cauza suferinții. Cînd Eminescu avea însă putința să se sustragă propriilor sentimente, sufletul său era plin de revoltă împotriva acestei înobilări a pasiunii: *Să sfințești cu mii de lacrimi un in-*

stinct atît de van, – Ce le-abate și la paseri de vreo două ori pe an (Scrisoarea IV, 99 – 100*)*. În schimb, cînd orice element pasional dispare, cînd poetul își trăiește sentimentul și-și dă samă că iubita nu-l poate împărtăși în chip ideal, apare iarăși terminul *iubire: Azi cînd a mea iubire e-atîta de curată – Ca farmecul de care tu ești împresurată, – Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă – Lumina de-ntuneric și marmura de daltă... – Cînd ești enigma însăși a vieții mele-ntregi... – Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi (Nu mă înțelegi*, 15 – 18, 23 – 24*)*.

În acest sens dat iubirii, apare și deosebirea de sinonimul *dragoste*. Elementul spiritual care pătrunde sentimental poate naște conștiința legitimității lui morale. Și de aceasta și-a dat samă Eminescu. În *Făt-Frumos din tei* și în *Povestea teiului*, tatăl îi spune fetei cînd vrea s-o trimită la mînăstire: *Blanca, află că din leagăn – Domnul este al tău mire, – Căci născută ești, copilă, – Din nevrednică iubire (Făt-Frumos din tei*, 1 – 4*)*, *Blanca, știu că din iubire – Făr de lege te-ai născut (Povestea teiului*, 1 – 2*)*. În unele redacții manuscrise (C. Botez, p. 333 – 334) apare cînd terminul *dragoste*, cînd *amor*. Eminescu s-a oprit însă la *iubire*, pentru că nici dragostea și nici amorul nu pot fi *nevrednice* sau *făr de lege*. Prima este prea aproape de starea primitivă, naturală, care nu cere nici un fel de justificare a existenții în afara ei, iar al doilea exprimă tocmai pasiunea, care, oricum, este în afara judecății etice. Iubirea singură este însoțită de conștiința morală, care impune integrarea ei într-o ordine spirituală.

Iubire înseamnă apoi sentimentul în el însuși considerat avînd numai *dorința realizării: Cu durerile iubirii – Voind sufletu-mi să-l vindic, – L-am chemat în somn pe Kama – Kamadeva, zeul indic. – Și de-atunci în orice noapte – Plîng pe patul meu deștept (Kamadeva*, 1 – 2, 15 – 16*)*.

În poezia *Ce e amorul...* în care se definește poetic acest sentiment, apar în schimb toate elementele senzoriale, care nasc pasiunea și o întrețin: *Un semn în treacăt de la ea... Te așteaptă-n prag, în umbră de unghere... Te urmărește săptămîni — Un pas făcut alene, — O dulce strîngere de mîni, — Un tremurat de gene.*

Fiind lipsită de zbuciumul pasiunii, iubirea, spre deosebire de amor poate exprima și acel sentiment intim, plin de afecțiune caldă și delicată, pe care francezii o numesc *tendresse: Pe genunchi îmi șezi, iubito, brațele-ți îmi înconjoară — Gîtul... iar tu cu iubirea privești fața mea pălindă (Noaptea,* 7 — 8*).* Aceeași caldă împărtășire a sentimentului, care-i revine poetului în amintire, își găsește expresia tot în terminul *iubire: Și te-ai dus dulce minune — Ș-a murit iubirea noastră... (Floare albastră,* 53 — 54*).* Și dragostea fantomatică a Strigoilor este tot *iubire,* ea neavînd posibilitatea deplinei împliniri: *Vorbind de-a lor iubire, iubire fără saț* (238).

În idila ușoară, în care sentimentul erotic nu are nici aspectul dureros asociat totdeauna de pasiune, adică nu-i *amor,* și nici nu-i încă *dragoste,* el se definește ca *iubire: Hai și noi la craiul, dragă, — Și să fim din nou copii. — Ca norocul și iubirea — Să ne pară jucării (Povestea codrului,* 17 — 20*).*

Cum vedem, Eminescu a știut să intuiască diferențele de nuanță care există între acești trei termeni și să exprime prin fiecare din ei anumite aspecte ale eternului joc omenesc.

CADRE DE IZOLARE ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. INTIMITATEA INTERIORULUI

Puținii prieteni care au putut pătrunde în viața intimă a lui Eminescu ne-au lăsat mărturii despre felul „dezordonat" al vieții acestuia, despre lipsa de grijă a lui față de acel minimum de confort al interiorului, spre care năzuiește orice om cu un trai statornic și tihnit. „În casa unde locuia acest vestit artist dramatic [Pascali], sus în etajul de sus, după ce treceai printr-un coridor îngust și întunecos, ajungeai la odaia lui Eminescu, aproape de odaia unui frate al lui Pascali, amploiat în București. Odaia lui Eminescu, numai cu o fereastră mică, era în lățime cam de 4 pași, în lungime cam de 5 pași. Cum intrai din coridor în odaie, în față cu ușa, în fund, era fereastra. Intrînd pe ușă, de-a stînga, în colțul odăii, era un cuptoraș făcut din cărămizi. Două palme de la cuptoraș, de-a lungul păretului din stînga, o canapea mică, care servea de pat; în el durmia cu picioarele la foc, fără alt așternut. Canapeaua fusese odinioară roșie dar acum de tot decolorată. Înaintea canapelei era o masă mică de brad, iar lîngă masă, de ceialaltă parte, un scaun de brad, nevăpsit ca și masa. Acesta era tot mobilierul din odaie. Cărțile și le ținea întinse pe jos, de la fereastră pînă lîngă masă, pe padiment. Vor fi fost pînă la 200 de volume, mai cu samă cărți vechi, nemțești cea mai mare parte. Pe masă erau tot felul de hîrțulii scrise și nescrise. O mașină mică de tinichea de făcut cafea turcească, — ici cafea, colo zahăr pulverizat, de lipsă pentru cafeaua cu caimac, caiete și cărți și alte multe

și mărunte. În odaie nu se ștergea, nu se mătura, pe sus și prin unghiuri se țesuse păienjeniș“[1].

Interiorul sărăcăcios și dezordonat în care-și petrecea Eminescu zilele și nopțile nu era evident rezultatul unei proaste stări materiale. „Mizeria în care trăiește încă de pe acum Eminescu, n-ar fi explicabilă, oricîte cărți ne-am închipui că-și cumpăra din cei 450 lei vechi, dacă nu ne-am da samă că poetul este predispus către o *mizerie metafizică*. La Eminescu lumea sensibilității convenționale este atît de depărtată de aceea ideologică, încît se produce o transcedere a noțiunilor de timp și spațiu, sau mai lămurit, mintea cade într-un fel de extaz abstract, iar percepția rămîne intangibilă, eternă, într-o permanență moartă. De aici acel sentiment de deces, într-un interior putred, de înstrăinare de prezent, comparabil rătăcirii unui defunct deșteptat de veacuri într-o încăpere calcinată, erborificată, străină pentru memorie...“ [2].

Pe nesimțite însă, toate elementele interiorului deveneau familiare și în dezordinea aparentă se imprima tot mai mult propria personalitate a poetului. În felul acesta ceea ce părea lipsit de sens practic celor de prin prejur, avea o semnificație adîncă și permanentă pentru Eminescu. El nu putea concepe un alt interior decît acela de care se legase. Lucrurile puține de prin prejur se integrase în propia lui viață, căpătase o valoare spirituală, trecînd în creația literară ca un cadru absolut necesar unei structuri sufletești asemănătoare: „În mijlocul unei grădini pustii, unde lobodele și buruienile crescuse mari în tufe negre-verzi, se înălțau ochii de fereastră spartă a unei case vechi, a cărei strașină de șindrilă era putredă și acoperită

[1]) Ștefan Cacovean, *Eminescu la București în anul 1868—69*, în „Luceafărul“, 1905, p. 59—64, citat de G. Călinescu, *Viața lui Eminescu*, ed. III, București, 1938, p. 149—150. Vezi și Ioan Slavici, *Eminescu—Omul, Eminescu la București*, în *Amintiri*, București, 1924, p. 21—23, 123—126.

[2]) G. Călinescu, *op. cit.*, p. 151—152.

cu un mușchi, care strălucea ca bruma în lumina rece a lunei. Niște trepte de lemn duceau în catul de sus al ei. Ușa mare deschisă în balconul catului de sus se clătina scîrțîind în vînt și numai într-o țîțînă, treptele erau putrede și negre, — pe ici, pe colo lipsea cîte una, așa încît trebuia să treci două deodată și balconul de lemn se clătina sub pași... El intră într-o cameră înaltă, spațioasă și goală. Pereții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinsese de var; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred. În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorîte, păianjenii își exercitau tăcuta și pașnica lor industrie; într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vreo cîteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină; în alt colț, un pat, adică cîteva scînduri pe doi căpriori, acoperite cu un mindir de paie și o plapumă roșie. Înaintea patului, o masă murdară, al cărei lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice; pe ea, hîrtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere, din cîte se impart gratis, în fine, o neordine într-adevăr păgînească“ [1].

Desigur că nu trebuie să vedem aici o transpunere exactă a tuturor elementelor care constituiau cadrul real al vieții poetului. Aceste elemente au căpătat aproape un caracter fabulos prin proiectarea lor mărită într-o lume fantastică, în care ficțiunile cele mai îndrăznețe se împleteau laolaltă cu realitatea. Odată fixate însă în creația literară, ele s-au statornicit adînc în sufletul poetului, constituind cadrul necesar izolării. Imaginea lor amplificată avea acum mai multă valoare decît reprezentarea lor concretă, așa cum aceasta apărea în traiul zilnic. Eminescu trăia mai mult în lumea închipuirii, a propiei sale creații, cău-

[1]) M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în *Nuvele*, ed. Gerota, p. 131—133.

tînd veșnic elementele visului în viața reală. De aceea tîrziu, la Iași, în 1884, el își găsește liniștea interiorului intim într-un cadru care amintea de acel al lui Dionis : „Cînd l-am cunoscut prin 1884, în Iași, Eminescu locuia în curtea otelului *România,* legendarul *Petrea Bacalu,* în dosul, și în parte, pe locul ocupat acuma de *Sala Pastia,* într-o mansardă, din podul unei șuri de piatră, la care te urcai pe o scară exterioară. Printr-o ușă cu geam, dînd de-a dreptul afară, pătrundeai în această cameră, spațioasă, de altfel, dar joasă în plafon, fără prea multă lumină, avînd un pat, un scaun și o masă simplă, ca mobilier. Cărțile și ziarele erau aruncate pe jos“ [1]).

Între cadrul exterior și viața sufletească a lui Eminescu s-a stabilit de la început o strînsă legătură și, în chipul acesta, elementele acestui cadru au căpătat o semnificație devenind astfel material de expresie poetică. Așa apar ele în *Noaptea, Singurătate, Departe sunt de tine, Afară-i toamnă,* toate poezii de izolare, de interioritate. „Poezii de interioritate sunt acelea în care orice reprezentare se trage în cele din urmă în aerul mort al duratei sterile și lumea e văzută din indiferența ideii. *Singurătate* și *Departe sunt de tine* ne apar tipic pentru această stagnație a vieții. Solitudinea desăvîrșită îngustează conștiința de sine și dă naștere acelui sfîrșit caracteristic al timpului fără fapte, acel ronron al timpanelor care nu mai au unde, cu care să măsoare istoria clipelor. Din acest sentiment de nulitate interioară, de cădere în lacul haotic, mai mult decît din condițiunile acustice ale versului, vine monotona fîșîitură mătăsoasă a versurilor“ [2]).

Pentru denumirea spațiului închis și intim, Eminescu întrebuințează doi termini, *casă* și *odaie : Lumînarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin.*

[1]) A. C. Cuza, în *Eminescu comemorativ. Album artistic-literar* întocmit de Octav Minar, Iași, (1909).

[2]) G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu,* V, București,1936, p. 107—108.

(Noaptea, 4) ; Este Ea. Deșarta casă — Dintr-odată-mi pare plină... (Singurătate, 33 — 34 *) ; În odaie prin unghere — S-a țesut painjiniș... (ibid.,* 13 — 14 *).* Într-o variantă manuscrisă în locul terminului *odaie* găsim *cămară* [1]). Eminescu însă și-a dat samă că acesta nu-și are rostul aici, în *prezentul* în care trăiește poetul. S-a gîndit o clipă la el din cauza caracterului mai intim, mai arhaic, însă a renunțat, fiindcă ar fi apărut ca ceva căutat, prețios.

Casă are accepția cea mai generală, fiind sinonim, după împrejurări, cu *odaie, cămară.* El este întrebuințat atunci cînd nu-i în legătură cu un sentiment mai accentuat de interioritate, care să dea un anumit colorit cadrului intim în aspectele lui familiare. Astfel în *Luceafărul : Pătrunde-n casă și în gînd...* (51, 107), terminul *casă* indică numai drumul pe care trebuia să-l urmeze razele lui Hyperion. Cînd însă acesta ia chip omenesc și vine în camera fetei, se întrebuințează celălalt termin, *cămară : Ca în cămara ta să vin — Să te privesc de-aproape...* (77 — 78). În cazul de față terminul vrea să accentueze poate și limitarea spațială a vieții Cătălinei în opoziție cu infinitul din care se coboară Luceafărul. O întrebuințare analoagă se găsește și în *Călin : ...busuioc și mint-uscată — Împlu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată* (175). Mai sus se specifică însă de ce fel de casă e vorba : *Atunci intră în colibă...* (165). *Colibă* înseamnă caracterul specific al locuinței, în care se retrăsese fata de împărat. Odată acest caracter precizat, nu mai e nevoie ca terminul să fie repetat, mai ales că întreaga descriere nu face altceva decît să înfățișeze cu amănunte sugestive aspectul sărăcăcios al interiorului. În *Noaptea* terminul *casă* arată *indiferența* poetului pentru spațiul înconjurător. Întunericul, *(lumînarea-i stinsă...)* starea de somnolență, care-l înstrăinează tot mai mult de lucrurile interiorului, îi provoacă această indiferență.

[1]) M. Eminescu, *Poezii,* ed. C. Botez, p. 340.

Odaie este mai bogat în conținut afectiv așa cum îl găsim în *Singurătate.* Poetul se simte legat de tot ceea ce este în jurul său. Cînd însă-i apare iubita, el rupe aceste legături, iar terminul din graiul obișnuit dispare. Totul i se pare deșert, fără sens. Sufletul său este acum plin de această apariție și Eminescu spune : *Deșarta casă — Dintr-odată-mi pare plină...*

Din toate elementele cadrului de intimitate, Eminescu alege pe acele care pot sugera mai bine starea de izolare. Astfel *Singurătate* începe cu versurile :

Cu perdelele lăsate
Șed la masa mea de brad,

În cazul de față, *perdeaua* înseamnă elementul material care pune o stavilă între lumea de afară și locul de retragere, simbolizînd tocmai voința poetului de a se descătușa din toate legăturile cu exteriorul. *I. M. Rașcu* [1]) stabilește o apropiere între primul vers și acel cu care începe poezia *Serile la Mircești* a lui Alecsandri : *Perdelele-s lăsate și lămpile aprinse...* Pe cînd însă la Alecsandri este o simplă enunțare fugitivă, la Eminescu imaginea capătă o valoare sugestivă prin legătura ei cu starea de interiorizare meditativă a poetului, stabilită de prepoziția *cu* [2]). În tabloul interiorului mizer din *Sărmanul Dionis* perdeaua nu-și mai are rostul, poate și pentru ca razele lunei să creeze în voie acea atmosferă de vrajă din care sufletul să-și ia mai ușor zborul în lumea trecutului. Acolo unde însă ea apare, perdeaua este dată la o parte numai pentru ca să deschidă perspectiva unei lumi de vis în aceeași lumină ireală a lunei : *Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie — Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, — Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate — De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis*

[1]) I. M. Rașcu, *Eminescu și Alecsandri*, București, 1936, p. 53.
[2]) Gr. Scorpan, *Eminescu și Alecsandri — Critica unei metode comparative* ; Extras din „Revista critică", 1937, p. 5.

pe toate (Scrisoarea I, 3 — 6*).* Gestul larg și cam teatral care face ca să intre razele lunei se încadrează în toată meditația retorică din această poezie. El capătă amploare prin expresia verbală :... *într-o parte cînd le dai.* Nu mai găsim notația simplă din *Singurătate.* Aici ni se înfățișează numai aspectul material al unei acțiuni consumate, pentru că domină o discretă intimitate lipsită de orice fel de contingență cu lumea exterioară.

Masa de brad face parte din decorul obișnuit ; așa cum îl găsim și în relatările contemporanilor. Epitetul *brad* nu vrea să arate aici lipsa de interes a poetului față de cadrul exterior sau indiferența față de obiectul către care se îndrepta ca spre un liman de refugiu, în clipele de meditare sau de creație ; el nu-i nici o vulgară voluptate ostentativă de-a etala mizeria materială pentru a accentua, prin contrast, bogăția de gîndire care a putut să izbucnească din interiorul acesta sărăcăcios, ci exprimă un sentiment duios de strînsă legătură ca între două ființe care împărtășesc aceeași soartă și pentru care tocmai sărăcia comună constituie chezășia unei trainice înțelegeri. O spunea și Eminescu de-a dreptul într-o strofă la care, mai apoi, a renunțat : *...Și găsesc că-n sărăcia-mi — E un dulce trist noroc.* Posesivul *mea* (masa mea de brad) întărește această legătură sugerînd și el atmosfera de îndelungată intimitate.

Focul pîlpîie în sobă,
Iară eu pe gînduri cad.

Și de data aceasta s-ar putea face o apropiere cu începutul poeziei lui Alecsandri, *La gura sobei* [1]) : *Așezat la gura sobei, noaptea pe cînd viscolește, — Privesc focul scump lovarăș, care vesel pîlpîiește.* Evident

[1]) Radu Manoliu, *Izvoarele motivelor și procedeelor din poeziile lui Eminescu,* în „Preocupări literare", I (1936), 5, p. 226, se gîndește la o apropiere cu primele versuri din *Noaptea* : *Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin...*

că nu poate fi vorba de o filiație, întrucît poezia lui Alecsandri este posterioară în timp celeia a lui Eminescu. Se caută anume să se găsească părți comune acestor doi poeți pentru a se umplea prăpastia care îi separă în conștiința cetitorilor. Trebuie să observăm însă că terminii comuni sînt dintre aceia care aparțin experienții obișnuite oricărui om. Dacă vrem însă, numaidecît, să facem asemenea comparații, nu trebuie să ne intereseze elementele comune, ci acele, uneori, imponderabile diferențieri care, pe de o parte, scot în evidență deosebiri în nuanțarea sentimentelor, iar, pe de alta, lămuresc posibilitățile de variație în creația artistică [1]).

Întrebuințînd aceiași termini dominanți, Eminescu și Alecsandri dau expresie unor sentimente cu totul deosebite. La Alecsandri, versul lung cu ritmul sprinten exteriorizează mulțămirea suficientă a unei vieți lipsite de *griji*, străbătută de o ușoară melancolie nostalgică. Epitetul *vesel* alăturat verbului întregește imaginea sugerată de forma lungă *pîlpîiește*, cu accentul pe vocala *e*, cea mai deschisă din cuvînt, care dă amploare sonorității caracteristice *pîlpî-*. Avem deci în față un joc vioi al flăcărilor. La Eminescu verbul sună *pîlpie*, fără nici un fel de adaos adverbial, pentru că însăși această formă mai scurtă cu accentul pe prima silabă și deci cu repetarea mai slabă a grupului *pi-* din silaba a doua, dă impresia unei diminuări a intensității fenomenului.

Această diminuare sugerează și treptata detașare a poetului de fenomenele exterioare prin procesul tot mai adînc al interiorizării, al absorbirii în lumea amintirilor și a iluziilor:

Iară cu pe gînduri cad.

Forma lungă *iară* accentuează un raport psihologic simbolizat destul de des în poezia lui Eminescu

[1]) Gr. Scorpan, *op. cit.*, p. 4.

prin această conjuncție. Nici aici, nici în celelalte cazuri similare, *iar* nu poate fi înlocuit prin *și* pentru că înțelesul său se împarte între *și*, conjuncție copulativă, și adversativul *însă*. *Iar* adaugă un element nou, de multe ori neașteptat, sau care *aparent* intră în opoziție cu cele anterior spuse, dar numai prin enunțarea lui se creează armonia aspectelor mai dinainte cunoscute. Fără acest element nou, celelalte ar fi rămas stinghere, lipsite de semnificație. Evident că și acesta este o consecință a tuturor celorlalte. Numai introducerea lui e în stare să dea un înțeles complet. În cazul de față meditarea exprimată prin *eu pe gînduri cad* pune în valoare toate elementele cadrului: *perdelele lăsate — masa de brad — focul pîlpîie*. Acestea ar fi rămas simple notații exterioare, n-ar fi avut semnificație în totalitatea lor, dacă n-ar fi existat versul concluziv de la sfîrșitul strofei. Starea de interiorizare meditativă este însă pregătită de întreaga ambianță, de felul cum este înfățișat cadrul. Acesta *potențial* o cuprinde, fără ca s-o exprime direct, pentru că nu ne putem închipui că ar fi fost posibilă în această atmosferă o *altfel* de atitudine. Dar și *căderea pe gînduri* înseamnă ruperea legăturilor cu puținele impresii care veneau din lumea închisă a odăii. Focul continuă molcom să *pîlpîie în sobă*, însă poetul percepe tot mai slab acest zgomot și cade tot mai mult în amintire. Această îmbinare de armonie în aparente contradicții nu poate fi exprimată decît prin conjuncția *iară* [1]).

[1]) „Conj. *iară* exprimă propriu-zis, numai că pe lîngă cele spuse sau cunoscute se mai adaugă ceva nou. După cum enunțarea acestei note însemnează numai un *adaos* față de cele precedente sau stă în *opoziție* cu ele, *iară* se apropie mai mult de conjuncția copulativă *și* sau de conj. adversativă *dar* sau *însă*, ocupînd de obicei un loc intermediar între ele și avînd cam aceeași funcțiune cu vechiul *ie*“ (*Dicț. Acad.*, *II*, p. 431).

Pentru o mai bună lămurire dăm și alte citate din poeziile lui Eminescu. De foarte multe ori contradicția dintre două stări este numai aparentă și înțelesul adversativ al lui *iar* servește ca mijloc stilistic ca să accentueze prin *opoziție formală* armonia ele-

Perdele lăsate, focul sugerează timpul nopții și anotimpul toamnei sau al iernii. Acestea sînt exprimate direct în *Noaptea* și în *Afară-i toamnă :*

Noaptea potolit și vînăt arde focul în cămin

*

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată

Noaptea, prin întunericul său care adoarme conștiința succesiunii fenomenelor și, deci, parcă oprește vremea în loc, dă răgaz sufletului ca să se desprindă din lanțul clipelor și să se cufunde în trecut. Tonul ostentativ din *Noaptea* precizează prin terminul propriu ceea ce este numai sugerat în intimitatea discretă din *Singurătate : Cite odată... prea arare... A tîrziu cînd arde lampa...* (29 — 30).

---

mentelor care sînt în chip necesar legate : *Pe genunchii mei ședeavei. — Vom fi singuri, singurei, — Iar în păr înfiorate — Or să-ți cadă flori de tei. (Dorința)*, 9—12. Participarea neașteptată a naturii la scena de dragoste introduce un element nou, care, la prima impresie, contrazice afirmația : *vom fi singuri-singurei*. În realitate, idila presupune tocmai contopirea celor două sentimente, al naturii și al dragostei, mai cu samă în poezia lui Eminescu. (G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului*, în *Studii literare*, p. 155). Florile de tei prin fluiditatea lor, ușoară, prin parfumul lor îmbătător nu fac altceva decît să crească voluptatea împărtășirii și, deci, să elibereze conștiința din legăturile ei cu lumea exterioară. Sînt apoi *stări sufletești contradictorii* care însă *coexistă* și constituie fațetele armonice ale iubirii. Cînd Blanca din *Făt Frumos din tei* întîlnește iubitul în pădure, sentimentul profund trezit la vederea lui — *amorul* — este exteriorizat printr-o atitudine de firească reținere, provocată tocmai de intensitatea lui neașteptată : *Ea apleacă gene lunge — Peste ochii cuviosi, — Iar pe buze-i trece-un zimbet — Înecat, fermecător, — Care gura abia-i deschide — Cea uscată de amor* (59—62). Atitudinea sfiicioasă se îmbină aici cu zîmbetul de adîncă fericire : două stări contradictorii, însă atît de armonice în complexul iubirii. Aceeași stare este înfățișată prin același procedeu în *Povestea teiului : Ea privi atunci în jos, — Trece mîna pe la tîmple, — Iară inima-i se împle — De un farmec dureros* (53—56). În cazul acesta opoziția este mult mai profundă. Ea este mai interiorizată și prin asocierea celor doi termini *farmec dureros*. Cele două gesturi, prin care fata vrea parcă să prindă răgazul necesar ca fericirea întîlnirii să intre deplin în conștiință,

Toamna și iarna sînt asociate de ideea bătrîneții și a morții. Toamna este vremea ploilor putrede, a cerului sur, a pămîntului gol și negru, peste care se așternfrunzele moarte. Monotonia peisajului sumbru sugerează tristețea unei vieți sfîrșite, în care nu mai dăinuie nici un dor, nici o nădejde : *De acum nici asta nu-mi rămîne, — Și n-o să am ce blestema, — Cu azi va fi ziua de mîne, — Ca mîni toți anii s-or urma. — O toamnă care întîrzie — Pe-un istovit și trist izvor ; — Deasupra-i frunzele pustie — A mele visuri care mor. (Te duci*, 29 — 36*)*. Imaginea mormîntului apare și ea în decorul întunecat și rece al toamnei : *Și nime-n urma mea — Nu-mi plîngă la creștet, — Doar toamna glas să dea frunzișului veșted (Mai am un singur dor*, 13 — 16*)*.

---

să devină o realitate trăită aievea, sînt *bruscate* de *farmecul dureros*, care-i pătrunde deodată în suflet, și care, totuși, constituie elementul cel mai esențial al iubirii, așa cum aceasta apare în poezia lui Eminescu (Sensul psihologic al alăturării celor doi termini este explicat de T. Vianu, *Voluptate și durere*, în *Poezia lui Eminescu*, p. 68—81). Coexistența stărilor contradictorii poate să aibă o *semnificație filosofică* : *permanența* alături de *efemeritate* : *Numai omu-i schimbător — Pe pămînt rătăcitor, — Iar noi locului ne ținem — Cum am fost așa rămînem. (Revedere*, 29—32*)*. *Infinitul esenției* alături de *limitarea fenomenelor* : *Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit, — Sunt atrase în viață de un dor nemărginit, — Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumei mici — Facem pe pămîntul nostru mușuroaie de furnici (Scrisoarea I*, 59—62). În special în *Scrisori* găsim des întrebuințată conj. *iară*, din cauza tonului demonstrativ, retoric, care cere punerea în evidență a contrastelor în veșnica lor tendință de armonizare cu elementele anterioare : *Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr, — Altul caută în lume și în vreme adevăr... — Iară altu-mparte lumea de pe scîndura tărăbii, — Socotind cît aur marea poartă-n negrele corăbii. — Iar colo bătrînul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate— Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate... (Scrisoarea I*, 23 — 30). Aceste preocupări atît de diferite își găsesc aceeași ultimă soluție : *eternitatea morții* : *Deși trepte osebite le-au ieșit din urma sorții, — Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții* (19—20). Exemple de acest fel sînt foarte numeroase și nu-i nevoie să le analizăm pe toate. Am voit numai să arătăm că prin întrebuințarea frecventă a conj. *iar(ă)*, Eminescu exprimă un aspect fundamental al sensibilității sale.

În această atmosferă, cînd din suflet au dispărut imaginile realității concrete, contemplarea focului cu jocul capricios al flăcărilor, care creează o lume instabilă de fantasme și care cuprinde în el însuși propria-i consumare, naște acel sentiment de melancolie îndepărtîndu-ne tot mai mult de viața trăită.

În *Singurătate* verbul *pîlpîie* arată că impresia este mai mult *auditivă*. În *Noaptea* ea este, în schimb *vizuală*. Din cauza aceasta și diferența de exprimare. Într-o variantă din manuscrisele poetului găsim și în această din urmă poezie același verb în forma lui mai lungă *pîlpîiește* [1]), care, însă a fost înlocuit, în redacția publicată, prin *arde*. Eminescu și-a dat seama de cele două stări deosebite pe care le sugerează cele două verbe. Apoi, în *Noaptea*, expresia poetică este mai analitică, datorită lipsei de precizie a verbului. Au trebuit două epitete, *potolit* și *vînăt*, care să contureze imaginea, atît de sintetic și sugestiv înfățișată în *Singurătate* prin *pîlpîie*. Perceperea tot mai slabă a *pîlpîitului* accentuează procesul de interiorizare în meditare a poetului, pe cînd tot varianta manuscrisă ne arată că transpunerea în limbaj poetic a impresiei vizuale n-a fost *imediată*. În varianta citată găsim *roșu*, *galben*, la care Eminescu, mai apoi, a renunțat.

În *Noaptea* se dă mai multă atenție decorului. Aici nu mai găsim terminul generic, *sobă*, ci *cămin*, care nu-i de fapt decît traducerea francezului *cheminée*. Faptul că Eminescu a avut în față imaginea trezită de cuvîntul franțuzesc ni-l dovedește aceeași variantă manuscrisă, unde substantivului i se alătură epitetul *mare*. Din elementele autentice ale interiorului apare aici *sofaua* :

„Dintr-un colț pe-o sofă roșă eu în fața lui privesc"

În amintirile lui Șt. Cacovean ni se spune despre existența unei *canapele*, care „fusese odinioară roșie, dar acum de tot decolorată" (v. mai sus). Canapeaua

[1]) M. Eminescu, *Poezii*, ed. C. Botez, p. 293.

ia în poezie numele de *sofa* și așa apare și în unele versuri manuscrise și în *Geniu pustiu* :

Am pus **sofa** *la fereastră,*
Luna trece blondă, tristă.
Stele curg strălucitoare —
Mîndra capu-n mîni ș-ascunde.
Ș-apoi și-l ascunde-[n] perini
Într-un colț al **sofei roșii**[1]).

. . . . . .

„Lîngă cămin era[u] lemne multe și risipite. Le trîntii în sobă și aprinsei un foc cumplit, trăsei o mică *sofa roșie* față cu focul, cu cugetarea decisivă de-a astupa soba înainte de a se potoli focul..." [2]).

Întrebuințarea constantă a terminului *sofa* și absența completă a sinonimului *canapea*, — care, de fapt ar fi fost mai propriu pentru desemnarea obiectului, așa cum acesta apare în descrierile contemporanilor, arată că primul se bucura de mai mult prestigiu la Eminescu. *Sofa* sugerează mai bine atmosfera de tihnă orientală decît *canapea*. Măcar că și acesta din urmă ne-a venit tot din orient, totuși faptul că se găsește în franțuzește, de unde a fost introdus în limba noastră prin intermediul neogrec, arată că el este legat de interiorul străin și pretențios al salonului. Trebuie să mai observăm că terminul *canapea* este relativ mai nou decît *sofa*, așa încît, pe lîngă atmosfera de orientalism, *sofa* poartă cu sine și un parfum de vechime.

Aceeași atitudine contemplativă apare și în *Afară-i toamnă* :

Dar și mai bine-i cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc de somn să picuri.
Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii...

(7—10)

[1]) Ap. G. Călinescu, *op. cit.*, *p.* 236—237.

[2]) M. Eminescu, *Geniu pustiu*, citat de G. Călinescu, *Viața lui Eminescu*, p. 152.

De data aceasta *sofaua roșie* a dispărut fiind înlocuită prin *jeț*, termin mai puțin evocativ și mai indiferent ca sonoritate decît dubletul său jilț, care apare într-o variantă manuscrisă [1]). Pe Eminescu nu-l mai preocupă acuma cadrul. Acesta se estompează în acea încețoșare a percepțiilor, premergătoare somnului : *în juru-mi ceața crește rînduri-rînduri* (12).

Celelalte aspecte care apar în *Singurătate* contribuie să sporească sentimentul de farmec și melancolie :

În odaie prin unghere
S-a țesut painjeniș
Și prin cărțile în vraburi
Îmblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învălișul
De la cărți ei mi le rod.

Painjenișul, comparat uneori cu *mreaja*, înseamnă aici țășătura fină a gîndurilor în care este prins sufletul în lumea iluziilor și a amintirilor :

Stoluri, stoluri trec prin minte
Dulci iluzii. Amintiri
Țîrîiesc încet cu greieri
Printre negre, vechi zidiri,

Într-un manuscris anterior, Eminescu întrebuințase verbul *așeza : S-așează painjeniș* [2]). Verbul din redacția publicată sugerează însă mai bine *acțiunea* de încetă și tăcută prindere a sufletului în farmecul clipelor din trecut. Industria ascunsă în penumbră a painjănului

[1]) M. Eminescu, *Poezii*, ed. cit., p. 355. Cînd însă Eminescu vrea să trezească o imagine mai precisă în legătură cu o atitudine statică, încremenită, întrebuințează *jilț*: *Pe-un jilț tăiet în stinecă. stă țapăn, palid, drept — Cu cîrja lui în mînă, preotul cel bătrîn (Strigoii*, 91—92, v. și 291*)*.

[2]) M. Eminescu, *ed. cit.*, p. 340.

are ceva *vrăjit* într-însa [1]). A simțit și Eminescu acest lucru : *Iar de sus păn în podele un painjăn prins de vrajă, — A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă (Călin*, 15 — 16*)*. Înțelesul acesta asociat verbului *țese* apare mai evident în *Luceafărul : Și pas cu pas pe urma ei — Alunecă-n odaie, — Țesînd cu recile-i scînteі — O mreajă de văpaie* (29 — 32). Imaginea vizuală are și o semnificație simbolică prin precizările ulterioare : *Ea îl privea cu un surîs, — El tremura-n oglindă, — Căci o urma adînc în vis — De suflet să se prindă* (41 — 44).

Acest amănunt al decorului de interior se găsește golit de semnificația simbolică însă cu o notă de humor în *Cugetările sărmanului Dionis.*

Pe pereți cu colb, pe podul cu lungi pînze de painjen
Roiesc plosnițele roșii, de ți-i drag să te-uiți la ele !
17 — 18

Amănuntul plosnițelor nu distonează în atmosfera poeziei din cauza *altitudinei* de filosofic humor, după cum el nu este supărător în scrisoarea de răspuns adresată lui Slavici la București în toamna anului 1877, din cauza aceleiași atitudini în care apare, de data aceasta, și o notă de autoironie : „Dar n-am cu ce veni. Asta m-a făcut să-mi țin gura pînă acuma — 100 de fr. am pe lună ; din ce dracu' să plec ? Am și bagaje : cărți, manuscripte, cioboate vechi, lăzi cu șoareci și molii, populate la-ncheieturi cu deosebite naționalități de plosnițe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere mobilă în sens larg al cuvîntului ?“ [2]).

[1]) În popor există credința că finețea pînzei de painjen are ceva diabolic într-însa, de aici și sfatul de a omorî pe făuritorul ei : „Că pe păianjen să-l omori, dacă-ți ie voiea să-ți iertе Marica-Fecioara 7 păcate, pentru că s-a prins care din doi o țese mai subțire, și-a țesut secu dă paianjăn o pînză (mreaja) d-o marămă, dă nu te saturi, mîrîndu-te“ (Grigore M. Jipescu, *Opincaru, cum ieste și cum trebuie să hie sătеanu . . .*, București 1881, p. 117 ; ap. M. Gaster, *Chrestomație română*, II, p. 262.

[2]) Ioan Slavici, *Eminescu la București*, în *Amintiri*, p. 122—123.

Colbul sugerează fărîmițarea, deci distrugerea lucrurilor. Acolo unde se așterne, înseamnă că n-a intervenit mîna omenească ; simțul practic al ordinei a fost lăsat în uitare. Cînd Eminescu spune cu înțeles *aproape* propriu : *Iar Negruzzi șterge colbul de pe cronice bătrîne (Epigonii, 42)*, are în vedere și accepția figurată, așa cum aceasta apare în *Scrisoarea III : Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici...* (277). Făcînd parte din vocabularul dialectal, terminul *colb* are pe o parte un conținut mult mai concret, iar pe de alta un mai adînc potențial sugestiv. Sinonimul *praf* este mai abstract în limbajul lui Eminescu și nu-i întrebuințat decît ca să însemne ideea de nimicnicie a lumii : *Toate-s praf... Lumea-i cum este... și ca dînsa suntem noi. (Epigonii, 114)*.

Poetul ascultă în liniște cum șoarecii îi rod învelișul cărților. Aceasta evocă „roaderea ideilor“ [1]) și, în același timp, transpunerea pe alt plan al existenții, alt punct de vedere de a considera ierarhia valorilor așa cum ea este stabilită de criteriile noastre omenești. Ne-o spune mai lămurit poetul în *Cugetările sărmanului Dionis :*

Cum nu sunt un șoarece, Doamne, — măcar totuși are blană,
Mi-aș mînca cărțile mele — nici că mi-ar păsa de ger...
Mi-ar părea superbă, dulce, o bucată din Homer,
Un palat, borta-n părete și nevasta — o icoană.

(13—16)

Pîlpîitul focului, roaderea cărților, țîrîitul grierilor sînt elemente concrete ale intimității care-l desfac pe poet de lumea prezentului înălțîndu-i sufletul în contemplația pură și calmă, de la înălțimea căreia gîndurile se îmbracă în haina melancoliei :

[1]) G. Călinescu, *op. cit.*, V, p. 108.

De atuncea grieri, șoareci
Cu ușor măruntul mers,
Readuc melancolia-mi
Iară ea se face vers.

(25—28)

Liniștea gîndului care contemplă pustiul lumii este mai accentuată prin punctatul monoton al țîrîitului grierilor. Amintirile revin în sunetele egale ale acestui cîntec :

Amintiri
Țîrîiesc încet ca grieri
Printre negre, vechi zidiri.

Zidurile vechi și negre înseamnă năruirea propriului suflet, sugerînd acel sentiment al îndepărtării de lumea trecutului, al îmbătrînirii, așa cum ne este înfățișat în *Departe sunt de tine !... Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit — Că sunt bătrîn ca iarna, că tu vei fi murit* (3 — 4). Imaginea apare cu același conținut afectiv și în Melancolie : *Văzduhul scînteiază și ca unse cu var — Lucesc ziduri, ruine pe cîmpul solitar* (9 — 10). Și aici se aude același cîntec al pustiului, care crește și mai mult pacea funerară : *Drept preot toarce-un grier un gînd fin și obscur...* (23). Imaginile exterioare se convertesc în realități subiective avînd valoare simbolică : *În van mai caut lumea-mi în obositul crier — Căci răgușit, tomnatec vrăjește trist un grier* (20 — 30).

În *Noaptea*, în *Cugetările sărmanului Dionis* și în *Afară-i toamnă, somnul* este soluția acestei întunecări a conștiinței realității fenomenelor exterioare și a sentimentului pustiului din propriul său suflet :

Pîn-ce mintea îmi adoarme, pîn-ce genele-mi clipesc ;
Luminarea-i stinsă-n casă... Somnu-i cald, molatic, lin.

*

De-aș putea să dorm încalea — Somn, a gîndului odihnă.
O acopere ființa cu-a ta mută armonie !
Vino somn — ori vino moarte. Pentru mine e tot una.

*

Dar și mai bine-i cînd afară-i zloată
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Visul se încheagă din elemente legendare, dintr-un trecut fabulos :

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii ;
În juru-mi ceața crește rînduri, rînduri[1]).
(*Afară-i toamnă...*, 9—11).

Apariția iubitei este ceva incidental, mai firească în *Noaptea* și mai puțin naturală în *Singurătate.* În această din urmă poezie, melancolia își găsește soluția ultimă în *creație.* Toate elementele interiorului au atîta valoare cît pot constitui puncte de plecare pentru făurirea versului. Coeziunea tuturor se găsește în fixarea lor ca imagini în armonia operei de artă. „Pentru Eminescu, visul statornicit în opera de

[1]) „În legătură cu Dochia e la noi o întreagă literatură pe care fără-ndoială Eminescu a cunoscut-o. Personajul acesta îi stăruie în minte de-a lungul anilor și-l găsim amintit și-n proiecte de lucrări anterioare *Dochiei și ursitoarile.* În planul poemului *Decebal* apare și o vrăjitoare Dochia, iar într-unul din cîntece, un episod e intitulat *Traian și Dochia.* Într-o măruntă însemnare manuscrisă, printre zeii care reșed în Himalaia e numită și Dochia. În *Panorama deșertăciunilor* (Ms. 2259 fol. 94) la episodul dacic se povestește și urmărirea Daciei de către Traian în munții Carpați. La privirea lui Traian, potrivit cu legenda, Dacia devine stană de piatră ale cărei urme se văd încă pe unul din piscurile Ceahlăului, Pionul. Semnificația istorică a legendei vine din lucrarea lui Asachi *Dochia și Traian.* Compoziția lui Eminescu are ca fond venirea lui Traian în Dacia și nașterea poporului român. Acesta-i reprezentat prin copilul de care se-ngrijește Dochia și căruia ursitoarele îi menesc tinerețe fără bătrînețe și viață fără moarte". (D. Murărașu, *Eminescu și literatura populară* ; IV, *Prelucrări și imitații*, în *Introducere la Eminescu, Literatură populară,* Craiova, s.a., p. 90—91).

artă este singura realitate valabilă. Lumea concretă, cu toate elementele sale contradictorii, dispărea în armonia creației. De aici provine acea impresie de eliberare din contingențele vieții obișnuite pe care ne-o produce poezia lui Eminescu. S-ar spune că opera sa poetică este o treaptă înaltă către realizarea acelor idei platonice, în care se păstrează esența pură a individualizărilor în lumea fenomenelor" [1]).

[1]) Gr. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul.* Extras din „Revista critică", Iași 1937, p. 36.

DIFERENȚIERI DE ÎNȚELES ÎN VOCABULARUL EMINESCIAN

Pentru felul cum Eminescu știa să utilizeze posibilitățile multiple pe care le oferă vocabularul românesc, am ales mai multe exemple din cîteva categorii de sinonime și dublete.

I. Sînt termini *dialectali*, care, odată intrați în limba literară, și-au specializat înțelesul, după cum ei sînt întrebuințați de scriitorii moldoveni sau munteni. În cazul acesta, *afectul* este factorul determinant al diferențierii *(basm-poveste)*.

II. Alți termini *dialectali* și-au specializat înțelesul printr-un natural proces de *stratificare*. Unii au o sferă mai mare de circulație, alții, prin îmbogățirea conținutului, au o întrebuințare mult mai restrînsă *(rac-sicriu)*.

III. Termini *arhaici* stau alături de cei dialectali, care și-au împărțit sfera de circulație, unii, mai populari, s-au simțiți ca atare, alții legați mai mult de viața orășenească *(haină-strai-veșmînt)*.

IV. *Neologisme* alături de cuvinte vechi cu înțeles mai concret *(icoană-imagine)*.

V. Substantive *vechi* împreună cu formații mai recente din infinitive, compuneri, sau modelate după cuvinte analoage din limbile romanice *(aducere-aminte — amintire, cînt-cîntare-cîntec)*.

VI. *Derivații* prin sufixe diferite din același primitiv *(sfială-sfiiciune, argințiu-argintos)*.

I. *BASM — POVESTE*

Dacă acești doi termini sînt sinonimi în limba literară, în schimb ei prezintă diferențieri de înțeles după cum își găsesc întrebuințarea în operele scriitorilor moldoveni sau munteni. În graiul lui Eminescu, terminul obișnuit este *poveste*. Acesta cuprinde în conținutul său o lume mai apropiată de elementele vieții trăite, măcar că și această lume are același caracter de irealitate ca și aceea cuprinsă în sinonimul *basm*.

1. Ceea ce se petrece în *basm* poate fi cu totul străin, de experiența noastră obișnuită, sau, cu alte cuvinte, lumea basmului este lipsită de sens. De aici constatarea dureroasă din *Mortua est! : O, moartea-i un secul cu sori înflorite — Cînd viața-i un basm pustiu și urît* (35 — 36). În lumea exotică există basme, nu povești : *Ș-atunci Memfis se înalță, argintos gînd al pustiei... Beduini ce stau în lună, o minune o privesc, — Povestindu-și basme mîndre îmbrăcate-n flori și stele (Egipetul*, 79 — 82). Ca să arate toată taina adîncă și nepătrunsă a ochilor, Eminescu întrebuințează tot terminul *basm : Sau visînd o umbră dulce cu de-argint aripe albe, — Cu doi ochi ca două basme mistice, adînce, dalbe... (Epigonii*, 55 — 56). Același lucru se găsește în *Crăiasa din povești : Iar în ochii ei albaștri — Toate basmele s-adună* (27 — 28). Ceea ce scria Eliad i se părea lui Eminescu o creație fără nici un fel de contingență cu realitatea : *Eliad zidea din visuri și din basme seculare — Delta biblicelor sfinte, profețiilor amare (Epigonii*, 19 — 20).

2. *Poveste*, în schimb, are un conținut mult mai personal. Terminul acesta poate cuprinde chiar elemente ale vieții proprii, atunci cînd aceasta, printr-un proces de înstrăinare, este proiectată într-un trecut îndepărtat, de care nu ne mai simțim legați : *Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură — Încet repovestită de o străină gură, — Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost. — Cine-i acel ce-mi spune po-*

vestea pe de rost, — De-mi ţin la el urechea şi rîd de cîte-ascult — Ca de dureri străine?... (Melancolie, 34 — 38*)*. În genere însă, mai ales clipele de fericire din trecut, care au un caracter pronunţat de irealitate, creează conţinutul terminului, tocmai prin cele două caractere : luminozitatea şi neputinţa lor de a avea trăinicie în lumea noastră : *Ce frumos era în crînguri, — Cînd cu ea m-am prins tovarăş ! — O poveste încîntată — Care azi e-ntunecată... (Freamăt de codru,* 43 — 46*)* ; *Cu degetele-i vîntul loveşte în ferești, — Se toarce-n gîndu-mi firul duioaselor povești (Departe sunt de tine,* 7 — 8*)* ; *Căci astăzi dacă mai ascult — Nimicurile-acestea, — Îmi pare-o veche, de demult — Poveste (Adio,* 29 — 32*)*. Acelaşi caracter de irealitate, pe care îl au clipele îndepărtate ale vieţii, se exprimă prin acelaşi termin în *Strigoii : Ca o poveste-uitată Arald în minte-i sună* (289). Povestea, legată de farmecul naiv al copilăriei, este plină de duioşie. Ea păstrează cele mai scumpe iluzii ale sufletului nostru. De aceea Eminescu spune : *Să mi se pară cum că creşti — De cum răsare luna, — În umbra dulcilor poveşti — Din nopţi o mie una (S-a dus amorul,* 29 — — 32*)*. Iluziile de fericire, care se întrevăd în privirea îndrăgostiţilor sînt şi ele nişte poveşti : *În zădar în ochi avea-vei umbre mîndre din poveşti (Scrisoarea V,* 47*)*. Dragostea, ca să fie lipsită de contradicţiile vieţii reale, trebuie să se petreacă în atmosfera poveştii : *Amîndoi ca-ntr-o poveste — Ei îşi sînt aşa de dragi (Povestea codrului,* 51 — 52*)*. Altminteri, dorinţa de liniştită împărtăşire se loveşte de brutalitatea lumii : *Şi nu e blînd ca o poveste — Amorul meu cel dureros... (Te duci,* 5 — 6*)*. În viaţa armonioasă a naturii, izvoarele care-şi cîntă fără încetare murmurul lor fermecat, spun codrului poveşti : *Filomele-i ţin orchestrul — Şi izvoare spun poveşti (Povestea codrului,* 11 — 12*)*.

II. RACLĂ — SICRIU

Amîndoi terminii apar în *Strigoii : Şi păru-i de-aur curge din raclă la pămînt* (7). *Pe funii lungi coboară sicriul în părete* (78). Observăm că Eminescu întrebuinţează terminul raclă atunci cînd descrie frumuseţea logodnicei lui Arald. Această frumuseţă este *sfinţită* prin moarte, ca nu mai aparţine lumii comune. Dealtminteri epitetul *sfînt* apare chiar în cursul descrierii : *C-un zîmbet trist şi sfînt — Pe buzele-i lipite, ce vinete îi sunt* (8 — 9). Eminescu ştia foarte bine că, în graiul moldovenesc, *raclă* este întrebuinţat mai ales cînd e vorba de moaştele sfinţilor. Simţul fin al nuanţelor a cerut introducerea acestui termin, realizîndu-se astfel perfecta armonie cu sentimentul de religioasă adoraţie, care străbate întreg tabloul. Tot aşa, numai *racla* poate închide trecutul glorios al unei întregi istorii : *Şi eterne ca şi moartea piramidele-uriaşe — Racle ce încap în ele epopeea unui scald (Egipetul,* 23 — 24*)*. Cînd însă e vorba despre morţii obişnuiţi, apare celălalt termin : *Noaptea stelelor,* a *lunei, a oglinzilor de rîu — Nu-i ca noaptea cea mocnită şi pustie din sicriu (Călin,* 124 — 125*)* ; *Mormîntul să ni-l sape la margine de rîu, — Ne pună-n încăperea aceluiaşi sicriu (O, mamă...,* 14 — 15*)* ; *Nu voi sicriu bogat... (Mai am un singur dor)*.

III. HAINĂ — STRAI — VEŞMÎNT

1. Primul termin este mult mai des întrebuinţat decît celelalte două, avînd o răspîndire mult mai mare şi putînd însemna deci orice fel de îmbrăcăminte : *Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci... (Călin,* 23*)*; *El tuşeşte, îşi încheie haina plină de şireturi (ibid.,* 257*)* ; *Între făclii de ceară, arzînd în sfeşnici mari, — E-ntinsă-n haine albe cu faţa spre altar... (Strigoii,* 3*)* ; *Iar colo bătrînul dascăl cu-a lui haină roasă-n coate (Scrisoarea I,* 29*)* ; *Vedeam ca în vis pe al meu înger*

de pază, — Încins cu o haină de umbre și raze, — C-a-supra-mi cu-n zîmbet aripile-a-ntins : — Dar cum te văzui într-o palidă haină... (Înger de pază, 2 — 5*).* De la înțelesul concret de îmbrăcăminte care ascunde trupul omenesc, s-a trecut ușor la acel figurat, însemnînd orice fel de *disimulare* a unei realități. acest sens apare terminul în *Epigonii : Împărțesc lor gîndire pe sisteme numeroase — Și pun haine imagini pe cadavrul trist și gol* (103). Mai explicit acest înțeles în *Cezara : Viața internă a istoriei e instinctivă : viața exterioară, regii, popii, învățații . lustru și frază, și cum de pe haina de mătasă, pusă un cadavru, nu poți cunoaște în ce stare se află, de pe aceste veșminte mincinoase nu poți cunoaște stă cu istoria însăși* (Ed. Gerota, p. 92). Vremea considerată ca succesiune de fenomene, nu poate fi prezentă în toată scurgerea ei infinită în mintea În înlănțuirea acestor fenomene, considerate ca *haină* a vremii, se produc rupturi. Aceste goluri încearcă învățații a le umplea : *Vai ! Tot mai la anii cînd visam în academii, — Ascultînd pe dascăli cîrpocind la haina vremii... (Scrisoarea I* 43 — 44

2. Al doilea termin mai popular, cu o mai restrînsă, are înțelesul specializat la îmbrăcămintea simplă a oamenilor de la țară sau a care nu au mijloace să-și procure *haine* („straie nemțești"). Haina este, îndeobște, făcută din stofă grea, *straiul* este de pînză țesută de femei în Eminescu întrebuințează acest termin tocmai a arăta simplitatea : *Și mă-mbrac în părul ca în strai ușor țesut (Călin,* 65*).* Aici nu se poate înlocui *strai* prin *haină,* din cauză că *haina* evocă o imagine prea încărcată, prea în legătură cu îmbrăcămintea orășănească. Și pentru îmbrăcămintea mai obișnuită, întrebuințată cu sens figurat, utilizează același termin, care aduce o notă de arhaism, mai străină lumii de la oraș : *Voluptos joc cu*

și cu glasuri tremurate, — Strai de purpură și aur peste țărîna cea grea (Epigonii, 107 — 108*).* Este vorba aici de acel joc gratuit și efemer al poeziei, prin care căutăm să disimulăm realitatea brutală a vieții. În cazul acesta, *strai,* cu înțelesul său de haină ușoară, primitivă, exprimă mai bine lipsa de materialitate și deci de trăinicie a creațiilor poetice.

3. Terminul *veșmînt* înseamnă astăzi *haină sacerdotală, călugărească.* Cu acest înțeles se găsește și în poezia lui Eminescu : *În veșmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec — Somnoros pe nas ca popii glăsuiește-ncet un cîntec (Călin,* 247 — 248*) ; Am jurat de la-nceput — Pe Hristos să-l iei de mire ! — Îmbrăcîndu-te-n veșmîntu-i... Vei spăși greșala mumii (Povestea teiului,* 4 — 6*).*

IV. *ICOANĂ — IMAGINE*

1. Cu înțelesul de *imagine sfîntă* găsim primul termin în *Călin : Sub icoana afumată unui sfînt cu comanac* (171).

2. În *Epigonii, icoană* mai păstrează ceva din conținutul primului înțeles, mai ales sentimentul de cult, de adorație religioasă : *Oamenii din toate cele fac icoană și simbol* (100). Același sentiment care coboară în suflet o liniște plină de luminozitate însoțește terminul în *Singurătate : În privazul negru-al vieții — E icoană de lumină* (35 — 36). În comparația iubitei cu o icoană, Eminescu s-a menținut în cadrul viziunii populare. În valorificarea estetică, specifică poporului, idealul de frumuseță se îmbină cu cel religios. Singurele imagini erau, pînă aproape de vremurile noastre, icoanele din biserici. În acestea, oamenii simpli simțeau că se realizează armonia dintre frumuseță și sfințenie. Dealtminteri, deosebirile dintre diferitele valori spirituale aparțin numai omului cult. În culegerile de poezii populare făcute de Eminescu găsim o comparație, care, probabil, este izvorul metaforei din *Sin-*

gurătate : C-am o mîndră ca și-o doamnă — La față ca și-o icoană — (Eminescu, *Literatură populară*, ed. Murărașu, p. 132).

3. Accepția mai accentuat psihologică, adică în punctul în care *icoană* începe a fi sinonim cu *imagine*, apare în *Epigonii : Ce e poezia ? Înger palid cu priviri curate, — Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate* (106 — 107), *El revoacă-n dulci icoane a istoriei minune* (65 — 66), *Ochiul vostru vede-n lume de icoane un palat* (91). Și în cazurile acestea, terminul păstrează conținutul său afectiv, constatat mai sus. Găsim aceeași atitudine de adorație care privește creația ca un dar al dumnezeirii. Această atitudine intră în contrast cu aceea a contemporanilor pentru care poezia este un simplu joc gratuit. De data aceasta, Eminescu nu mai întrebuințează terminul *icoană*, ci pe acel mai nou, *imagine : Împărțesc a lor gîndire pe sisteme numeroase — Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol* (102). Deosebirea afectivă dintre acești doi termini apare mai lămurită în nuvela *Cezara*. Cînd Ieronim caută să explice neputința lui de a fi impresionat imediat de aspectele realității, care au nevoie de un timp îndelungat pentru a putea trezi reacția afectivă în amintire, el întrebuințează terminul *imagine : Pot vedea un om căzînd mort pe uliță și momentul întâi nu-mi face nici o impresie... abia după ore reapare imaginea lui și încep a plînge...* (*Nuvele*, ed. Gerota, p. 108). Cînd însă Ieronim vorbește de același proces psihologic în care intră însă afecțiunea lui față de Cezara, el utilizează celălalt termin, *icoană*, pentru că, de data aceasta, procesul psihologic nu are numai o valoare pur explicativă : *Tu gîndești că eu nu te-aș putea iubi ? Te înșeli... Lasă-mi numai timp... ca icoană ta să pătrundă adînc în inimă, să mă familiarizez cu această idee...* (p. 103). Terminul neologistic revine în analiza psihologică pe care, de data aceasta, o face Eminescu : *Nu se poate zice că era amor, căci deși-i plăcea prezența ei, totuși îi plăcea și mai mult ca, departe de ea, să cugete*

la dînsa. În asemenea resuveniri, în care el se juca cu imaginea-i, prezența ei aievea n' era chiar supărătoare (p. 106). Același conținut intim, afectiv, cere întrebuințarea terminului vechi în *Pajul Cupidon : Cu icoane luminoase — O îngînă-ntreaga noapte* (19 — 20). Neputința de a actualiza în amintire toate clipele trecute se exprimă cu ajutorul terminului *imagine*, care, prin procesul de înstrăinare față de viața de altădată, nu mai are în conținutul său nimic personal : *O sărmane ! ții tu minte cîte-n lume-ai auzit, — Ce-ți trecu pe dinainte, cîte singur ai vorbit ? — Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie...* (*Scrisoarea I*, 105 — — 107).

V. *ADUCERE-AMINTE — AMINTIRE*

Primul termin, compus din infinitivul substantivat al verbului *aduce* și din adverbul *aminte*, păstrează față de *amintire*, tot un infinitiv substantivat, un mai pronunțat caracter dinamic. Din cauza aceasta el are în special rostul să arate efortul activ, intern, îndreptat spre trecut. Acest efort poate fi voluntar, sau simțit ca o realitate exterioară, care încearcă să ne stăpînească sufletul. Eminescu a surprins de la început deosebirea dintre acești doi termini. Acest lucru apare lămurit în două poezii, scrise în aceeași epocă și publicate împreună, cu intenția vădită de continuitate, în același număr din „Convorbiri literare", *Singurătate* și *Departe sunt de tine* „C.L.", 1878). În atmosfera de calmă și ușoară melancolie, care domină în prima poezie, găsim terminul *amintire : Stoluri, trec prin minte — Dulci iluzii. Amintiri — Țîrîiesc încet ca greieri...* (5-7). În *Departe sunt de tine* este întrebuințat terminul compus : *Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri* (5). Eminescu a încercat și alte posibilități de a exprima elementul specific al amintirii, așa cum acesta se leagă de sentimentul adînc din *Departe sunt de tine*. Astfel în cele mai vechi manuscrise (2262, 2283), gă-

sim : *Iar tu reamintire — Încet în suflet picuri* (Ed. Botez, p. 341). Însuși acest termin, *reamintire*, dovedește că, din capul locului, Eminescu și-a dat samă de caracterul obsedant al amintirii. Prefixul **-re**, care înseamnă repetarea unei acțiuni, arată că imaginile trecutului revin stăruitor în suflet, poetul simțindu-le toată greutatea lor. Totuș, din conținutul acestui termin lipsește tocmai acel sentiment adînc și copleșitor, care, în cazul de față, însoțește amintirea. Apoi forma singulară nu putea sugera gradația tot mai intensă a revenirii imaginelor. În versiunea cea mai apropiată de textul definitiv (ms. 2283, Botez. *ibid.*), Eminescu a căutat să scoată în evidență caracterul copleșitor al amintirilor. De aceea a adăugat un epitet: *greoaie amintire... Și amintiri greoaie... Iar greaua amintire...* Desigur că epitetul ales este capabil să exprime ceea ce simțea Eminescu, însă el nu are capacitatea să sugereze interiorizarea profundă și dinamismul acestui proces sufletesc. *Greoaie amintire* rămîne ca ceva exterior, avînd și o pronunțată tendință de personificare. În textul definitiv, Eminescu a găsit soluția împreunării verbului substantivat cu adverbul *aminte*. Observăm că terminul compus : *aducere-aminte* se integrează mai bine în ritmul iambic, accentuîndu-i scandarea lui gravă, și, în chipul acesta, sporește impresia de melancolie dureroasă și persistentă, care se desprinde din întreaga poezie.

Fără elementul acesta dureros, însă păstrînd același caracter dinamic, copleșitor, apare terminul în *Mai am un singur dor : Cum n-oi mai fi pribeag — Deatunci înainte, — M-or troieni cu drag — Aduceri-aminte* (25 — 28). Verbul *troieni*, cu întreaga lui plasticitate, întregește înțelesul terminului.

CÎNT — CÎNTARE — CÎNTEC

Diferențierile semantice dintre acești termini nu sînt prea evidente. Nuanțele de înțeles sînt provocate mai ales de doi factori : *vechimea* și, deci, sfera lor de

răspîndire, *sonoritatea* lor deosebită după silabele care însoțesc radicalul *cînt*. Această din urmă deosebire apare, mai ales, în structura versului.

1. *Cînt*, mai nou în limbă, — o formație literară după franțuzescul *chant*, este mult mai puțin specializat într-o anumită direcție a înțelesului, sensul lui avînd o sferă largă. Apoi el este monosilab și, din cauza aceasta, pe de o parte, neavînd accent propriu, poate primi sau un accent în vers, iar pe de alta sonoritatea lui mai unitară poate crea o armonie împreună cu alți termini de aceeași structură. Observăm apoi că pluralul *cînturi*, prin vocala *u* din silaba a doua, accentuează impresia produsă de vocala *î* din radical.

Cu înțelesul de *poezie* găsim terminul în *S-a dus amorul : Deci cînturilor mele zic — Adio tuturora* (3 — 4). În *Mai am un singur dor*, *cînt* are o accepție foarte generală : *Va geme de patemi — Al mării aspru cînt* (33 — 34). În cazul acesta, ritmul iambic este reliefat prin accentele proprii ale cuvintelor bisilabice. Scandarea regulată a versului 34, în care intră terminul *cînt*, mărește nu atît valoarea sonoră a terminului, cît, mai ales, a atributului principal, *aspru*. În celelalte poezii, diferențierea nu este ușoară și numai sonoritatea deosebește terminul *cînt* de celelalte două dublete. De obicei radicalul *cînt* se asociază cu o silabă asemănătoare din alt cuvînt, realizîndu-se astfel o armonie acustică. Aceasta adîncește mai mult înțelesul cuvintelor respective prin legătura strînsă dintre sensul noțional și expresia lui sonoră. Astfel în *Cînd însuși glasul : Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii* (2), cele două silabe — *gîn* — și *cînt* cu nazalismul lor foarte accentuat nu fac altceva decît să se sprijine reciproc, mărindu-și efectul sonor. În felul acesta, *cînt*, măcar că aici este depărtat de înțelesul său propriu, inițial, capătă o mai amplă valoare expresivă, care reliefează caracterul său melodic. În același timp, *îngîna* interiorizează această melodie, imprimîndu-i o notă intimă, spiritualizată. O asemenea asociere se

găsește și în *Strigoii : Îi plac adînce cînturi ca glasuri de furtună* (217), *Pornește vijelia adîncu-i cînt de jale* (276). În amîndouă versurile accentele principale cad pe cele două silabe, — *adînc* și *cînt*, asociate pentru sporirea efectului acustic, prin care se mărește potențialul afectiv al terminilor. În versul 217, cele două vocale întunecate (*î*) găsesc un sprijin în vocala *u* din terminația pluralului *cînturi*. În versul 276, sprijinul este dat de forma articulată a adjectivului *adîncu*. Astfel, nu numai înțelesul strict al epitetului dă profunzime tainică terminului *cînt*, ci și armonia sonoră a versurilor sporește această impresie. Atunci cînd nu-i nevoie să se stăruie prea mult asupra terminului, lîngă el se alătură epitete, cu care nu se poate stabili nici un raport acustic, rămînînd ca numai înțelesurile stricte ale adjectivelor să se integreze în conținut : *Și mii de glasuri slabe încep sub bolta largă — Un cînt frumos și dulce, adormitor sunînd* (*ibid.*, 129, 30). Glasurile slabe se îmbină în armonia molcomă a cîntului. Să se observe că, din cauza ritmului sacadat, numai cu accente egale, lectura versului urmează o linie unitară, cu ascensiuni regulate, dînd astfel impresia unei psalmodieri solemne. Cînd caracterul acestui cînt se schimbă și cînd, deci, și sentimentul are o altă tonalitate, găsim un alt termin și o altă structură ritmică.

2. *Cîntare* înlocuiește pe *cînt* în versul imediat următor : *Din ce în ce cîntarea în valuri ea tot crește* (131). Terminul *cîntare*, fiind substantivarea infinitivului, este mai aproape de sensul activ al verbului. Apoi el este legat de un anumit înțeles vechi, avînd o largă întrebuințare în textele religioase și în cronici. Din cauza aceasta, în poezie aduce o notă de arhaism și de religiozitate. Sonoritatea lui caracteristică capătă mai multă amploare prin vocala deschisă și accentuată *a* din silaba a doua, care adaugă un nou element sugestiv la cel inițial. În cazul versului 131, citat mai sus, accentele nu mai sînt egale. Ele sînt gradat intensificate de înțelesul pe care-l dă începutul versului : *din*

ce în ce, al doilea **ce** fiind mai puternic accentuat decît cel dintîi. Mișcarea ritmică ascendentă din această primă parte a versului culminează în silaba — **ta** — *(cîntarea)*, care, cuprinzînd în sine pe cea mai deschisă dintre vocale, capătă o lungime mai mare decît cea obișnuită. A doua parte a versului, *în valuri ea tot crește*, poartă accentul principal pe *ea*. Avem aici o repetare prin pronume a subiectului *cîntarea*, inutilă din punct de vedere logic, însă foarte necesară din punct de vedere stilistic. Acest pronume este, în același timp, și cel mai deschis dintre diftongi : și, deci, fiind și accentuat, întărește impresia căpătată prin silaba — **ta**. De la finalul — **rea** neaccentuat din prima parte a versului, observăm, în cea de a doua, o abundență de vocale deschise, care toate poartă accent : *váluri eá tot créște*. În felul acesta, puterea sugestivă a terminului *cîntare* este mult sporită de structura ritmică a versului. Aceasta, prin ascendenta intensificare a accentelor pe vocalele deschise, sugerează creșterea în amploare a melodiei și răspîndirea ei pe un spațiu tot mai larg.

De obicei *cîntare* păstrează înțelesul din vechile texte bisericești : *Cîntări tînguitoare prin zidurile reci — Cerși-vor pentru mine repaosul de veci (Despărțire*, 25*)*; *Sus inimile voastre ! Cîntare aduceți-i... (Rugăciunea unui dac*, 13*)*; *Încet, adînc răsună cîntările de clerici (Strigoii*, 5*)*. În versul citat din *Strigoii*, cele două cuvinte bisilabice, care cuprind sonoritățile sugestive, *încet*, *adînc*, rup linia ritmică într-o scandare sacadată, încetinind oarecum mișcarea versului în prima lui parte. În partea a doua, silaba finală foarte puțin accentuată — **le** *(cîntările)*, alături de celelalte două care nu poartă nici un fel de accent, — **ri** și **de**, provoacă un ritm mai legat, fără ca însă să fie prea alert. Astfel pluralului *cîntările* i se imprimă un caracter mai grav tocmai prin felul cum el este determinat ritmic și sonor în prima parte a versului.

O armonie asemănătoare se observă și în versul 224 : *De-ți plac făclii de moarte, cîntare-ntunecată.*

Cu înțelesul particularizat la glasul melodios al păsărilor, se găsește terminul în *Revedere : Troienind cărările — Și gonind cîntările.*

Citeodată *cîntare* mai păstrează înțelesul verbal, însemnînd efectul acțiunii : *Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele. — Cu izvoare-ale gîndirii și cu rîuri de cîntări (Epigonii,* 5 — 6*).* Pluralitatea exprimată prin *cîntări* capătă o continuitate prin terminul *rîu*, care-i dă și un conținut dinamic. Același înțeles apare și în versul 90 : *...inima voastră, o liră, — Ce, la vîntul cald ce-o mișcă, cîntări molcome respiră.* Apoi în *Iar cînd voi fi pămînt : Ce dulce-mi va suna — Cîntarea de bucium* (27 — 28). În toate aceste exemple este prezent și înțelesul specificat mai sus, în legătură cu un anumit sens religios care dă tonalitatea specifică acestor versuri.

3. *Cîntec*, termin popular, moștenit direct din latinește, are înțelesul de mișcare melodică a glasului, în care se cuprind și cuvintele ritmate ale poeziei. *(Dicț. Acad.). Cîntec* este mai aproape prin elementele sale sonore de primul termin. Faptul că-i bisilabic îi dă însă o fixitate de accent, care nu-i îngăduie o mai largă utilizare în vers. Pluralul foarte lung, *cîntece*, face ca vocala dominantă *e* să atenueze sonoritatea radicalului *cînt*.

Înțelesul terminului cîntec fiind strîns legat de acel al versului și al melodiei, poate să aibă un adînc conținut afectiv. Din cauza aceasta nu-i posibilă totdeauna o disociere a celor două elemente : melodia și poezia : *Acușa la ureche un cîntec vechi străbate — ca molcoma cadență a undelor pe lac (Strigoii,* 192*). Cadența* înseamnă aici mișcarea ritmică a cuvintelor în cuprinsul versului. Elementele componente apar însă distincte în *Rugăciunea unui dac : Și-n glas purtat de cîntec simții duiosu-i viers* (18). Glasul, adică vorbele, sînt purtate de melodie, iar acestea la un loc

formează *versul*. Terminul asociat cu verbul *glăsui* („a cînta o rugăciune"), apare în *Călin ...un bondar rotund în pîntec — Somnoros încet ca popii glăsuiește-ncet un cîntec* (248). Cu înțeles mai mult de melodie vrăjită îl găsim în *Glossă : Ca un cîntec de sirenă — Lumea-ntinde lucii mreje* (58 — 59). Cu înțeles mai îndepărtat de acel propriu, în care intră ideea de armonie, apare în *Scrisoarea IV : Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopți izvorul sare* (139).

VI. *SFIALĂ — SFIICIUNE*

Nuanțele care deosebesc aceste două dublete se găsesc în sonoritățile lor diferite. Terminii sînt întrebuințați în *Călin : Ea-și acoperă cu mîna fața roșă de sfială* (105), *Și zărind rotundu-mi umăr, mai că-mi vine să-l sărut — Și atunci de sfiicîune mi-iese sîngele-n obraz* (66 — 67). Primul termin este utilizat ca să exprime timiditatea pudică a fetei într-o scenă de dragoste. Sentimentul este exteriorizat prin expresia *față roșă* și prin gest. Aceste amănunte descriptive sugerează intensitatea sentimentului manifestat în *prezența* iubitului. Poetul îl înfățișează în manifestările lui și, pentru a-l scoate și mai mult în evidență, alege terminul *sfială*. Acesta, prin diftongul ↘ deschis și accentuat — **ea** —, care-i amplifică și-i prelungește sonoritatea, are rostul să atragă atenția asupra intensității stării sufletești. Cînd însă fata își contemplă frumusețea în intimitatea singuratică a odăii, sentimentul de pudoare este mai puțin accentuat, nemaifiind intensificat de prezența cuiva. Și, în cazul acesta, Eminescu alege celălalt termin, *sfiicîune*, care, prin sonoritatea lui mai puțin ostentativă, arată și ingenuitatea gestului și lipsa lui de manifestare exterioară, vizibilă pentru alții. Observăm apoi că primul termin aparține poetului care *vede* în fața roșă și în gest starea sufletească a fetei. Al doilea termin îl

spune însăşi fata cu o firească reţinere de a-şi da în vileag propriile sentimente. Ea *simte* interior *sfiiciunea* şi discret o mărturiseşte.

VII. *ARGINTIU-ARGINTOS*

În poezia lui Eminescu se observă nuanţa de diferenţiere dintre aceste două adjective, provocată de cele două sufixe, — **in** şi — **os**. Primul arată mai mult *asemănarea în culoare* şi *strălucire*, cel de al doilea în *compoziţia materiei* (G. Pascu, *Sufixele româneşti*, p. 77, 221).

1. Luna este *argintie : Neguri albe, strălucite — Naşte luna argintie... (Crăiasa din poveşti)*. Într-adevăr aici se pune accentul pe *strălucirea* lunei, căci numai datorită acesteia se schimbă aspectele naturii. Dealtminteri, în cazul de faţă, epitetul *argintiu* înţelege pe celelalte două, *strălucit* şi *alb*, dîndu-le nuanţa caracteristică. La fel, la lumina lunei, *pustia* din *Strigoii*, *„luceşte argintie"* (228). Aici epitetul este legat direct de verb, ceea ce ne arată că Eminescu a intuit cu justeţă specificul acestui adjectiv. *Florile* sînt *argintii : Miroase florile-argintii — Şi cad, o dulce ploaie... (Luceafărul*, 352 — 353*)*. Florile de tei, căci de dînsele e vorba, au în lumina lunei *strălucirea* argintului. Eminescu nu a întrebuinţat epitetul *argintos*, fiindcă frăgezimea florilor se opune la asemănarea cu consistenţa metalică a argintului.

2. Oraşul Memfis, *îmbrăcat în argint (Egipetul*, 18*)* apare în lumina lunei ca un *argintos gînd al pustiei* (76). Sensul material este aici evident. Gîndul pustiei este *concretizat* în oraşul Memfis, care era *construit* din argint. Tot aşa şi *nisipul* este *argintos : Şi să pară răsărită din visările pustiei, — Din nisipuri argintoase în mişcarea vijeliei (ibid.*, 19 — 20*)*. Aici nu-i vorba numai de strălucire ci şi de compoziţia materiei, în care intră metalul. Haina de mătasă a fetei din *Scrisoarea II pare încărcată de o pulbere-argintoasă* (24). Dacă poetul nu s-ar fi gîndit şi la structura materială a pulberii, ci numai la lucirea ei, n-ar fi avut nici un rost să întrebuinţeze verbul *pare*.

Apariţia fetei la patul tînărului muribund din *Înger şi demon* este *argintoasă : Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr, — Se apropie-argintoasă umbra nalt-a unui înger* (97 — 98). Aici, atît din cauza terminului *umbră* cît şi datorită faptului că tînărul are o impresie pur vizuală, ar fi fost mai nimerit primul epitet. Totuş Eminescu l-a întrebuinţat pe cel de al doilea poate fiindcă s-a gîndit că, în realitate, e vorba de o fiinţă concretă, care nu are decît în ochii iubitului strălucirea argintului. Nu trebuie să uităm că este vorba de o poezie din epoca în care Eminescu făcea abuz de adjectivism şi nu avea încă formată intuiţia justă a tuturor diferenţierilor subtile ale terminilor.

DIN VOCABULARUL EMINESCIAN
EXPRESIA CHEMĂRII

Cînd însuși glasul gîndurilor tace,
Mă-nghină cîntul unei dulci enlavii —
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?

(Eminescu, *Sonet*)

Pentru a da expresie poetică veșnicului dor de împărtășire a iubirii, Eminescu întrebuințează, alături de imperativul verbului *veni*, interjecția *hai*, care, din cauza funcției sale predicative în propoziție, a căpătat un caracter dinamic, verbal, avînd mai ales înțelesul îndemnului de a porni laolaltă pe calea dorită.

Imperativul verbului *veni* se găsește, la rîndul său, în toate cele trei forme : *vină*, caracteristică vorbirii moldovenești, *vino*, care apare mai mult în graiul muntenesc, și forma mai scurtă, *vin*.

Pentru a ne da mai bine samă de felul cum aceste două expresii verbale, *vino* și *hai*, nuanțează sentimentul chemării, al îndemnului, vom cita versurile respective din două poezii :

Hai în codrul cu verdeață
Und-izvoare pling în vale...
(*Floare albastră*, 17—18)

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund...
(*Dorința*, 1—2)

Observăm de la început că interjecția *hai* implică *prezența* celeia către care se îndreaptă îndemnul. Această prezență creează o intimă familiaritate, un început de împărtășire a dorului, în care sentimentul nu mai are acel caracter grav și dureros ca atunci cînd chemarea pornește din starea de singurătate, așa cum aceasta apare în *Dorința*.

Faptul că Eminescu a căutat să stabilească deosebirea aceasta ni-l dovedește cea mai veche variantă manuscrisă a poeziei *Dorința* în care apare interjecția *hai : Hai în codri...* (Ed. Botez, p. 311). În cea de a doua variantă însă, Eminescu a înlocuit-o prin imperativul *vin*, care, în redacția definitivă, a luat forma mai lungă *vino*, singura adecvată chemării prelungi și profunde pentru împlinirea visului de iubire.

O situație asemănătoare cu aceea din *Floare albastră* se găsește și în *Povestea codrului :*

Hai și noi la craiul, dragă,
Și să fim din nou copii...
(17—18)

Tonul ușor care domină această poezie cere ca îndemnul să fie exprimat prin familiarul *hai*.

În *Luceafărul*, Hyperion cheamă pe Cătălina să vină în lumea veșniciei :

O vin-odorul meu nespus
Și lumea ta o lasă...
(133—134)

O vin, în părul tău bălai
S-anin cununi de stele...
(137—138)

Dacă vom compara tonul grav al acestei chemări cu îndemnul omenesc cu o notă șăgalnică al lui Cătălin, vom vedea mai bine deosebirea care există între aceste două expresii :

— Tu eşti copilă, asta e...
Hai ş-om fugi în lume.

(250—251)

Se pare că Eminescu a vrut şi de data aceasta să accentueze mai bine diferenţa de esenţă dintre cele două iubiri, cea care-şi cere împărtăşirea ideală în eternitate, a lui Hyperion, şi acea vremelnică şi pămînteasă a lui Cătălin. Imperativul *vin'* precedat de interjecţia *o* are rezonanţa adîncă a unei stranii chemări, pornită din sfera în care sufletul înlănţuit de dorinţe omeneşti al Cătălinei nu poate să se avînte. Hyperion este conştient de neputinţa lui de a învinge veşnicia şi de a lua chip de om, aşa cum dorea Cătălina. Din cauza aceasta, în vorbele sale, verbul *veni* păstrează în conţinutul lui întreaga greutate a înţelesului legat de imposibilitatea unei apropieri reale a celor două lumi. În cuvintele pe care le adresează iubitei se află mărturisirea care exprimă tocmai această conştiinţă :

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea...

(73—74)

Şi ca fata să devină şi ea conştientă de neputinţa ca Hyperion să se schimbe în făptură omenească, la cea de a doua întrupare, iubitul ei ceresc repetă, ca un leit-motiv al acestei fatalităţi, acelaşi vorbe :

— Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ş-acuma...

(129—130)

Înamorată de Luceafăr, Cătălina nu-şi poate da samă că distanţa spaţială este, în realitate, numai un simbol al fundamentalei deosebiri de esenţă. Toată greutatea era, pentru dînsa, ca Hyperion să poată străbate drumul de la cer la pămînt. De aceea chemarea ei este mai intimă. Pentru a exprima acest sentiment mai omenesc în manifestarea lui, Eminescu a ales forma de imperativ proprie graiului său, *vină* :

— O, dulce-al nopţii mele Domn,
De ce nu vii tu ? Vină !

(47—48)

Forma interogativă dezvăluie naivitatea fetei. Aceasta nu poate pricepe înălţimea la care se menţine Luceafărul. Imperativul intim, familiar, *vină*, contrastează cu celălalt din vorbirea lui Hyperion. „Astfel, caracterul celor două firi, una supusă clipei : *vină !*, cealaltă închinată în tot ce face unor legi înalte, cu largi perspective de timp, se exprimă prin tonul şi structura constantă a formelor de imperativ“ (D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, p. 298).

Şi în *De ce nu-mi vii* găsim aceeaşi îmbinare a unei interogaţii cu un imperativ :

S-aşează bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?
O vino iar în al meu braţ...

(3—5)

Aici însă *tonul* este altul. Întrebarea nu adaugă imperativului un nou element de caldă efuziune erotică, ci exprimă, prin repetarea ei, un dureros sentiment de deznădejde sugerat şi de tabloul pustiit al toamnei. Apoi forma *vino*, precedată de intrejecţia *o*, are aceeaşi profunzime ca şi chemarea din *Luceafărul*. Cele două vocale *o* concentrează în ele elanul intens al chemării. Tot aşa apare şi în sonetul *Sunt ani la mijloc...* :

O, vino iar ! Cuvinte dulci inspiră-mi...

(5)

Acest sentiment adînc nu poate exista însă decît în sufletul bărbatului, în care amorul este asociat mai totdeauna cu o stare de melancolie. Cînd fata de împărat din *Călin* îşi cheamă iubitul, imperativul pierde

din forța lui expresivă pentru că însuși sentimentul este mai diminuat în intensitate. De data aceasta găsim întrebuințată forma scurtă *vin*, care prevestește pe aceea din *Luceafărul* :

Zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură.
(46)

Forma *vin* este intermediară între cea cu totul familiară *hai* și acea mai distantă, *vino*. De fapt ea este o prescurtare a lui *vină*, provocată de întrebuințarea ei înaintea unui cuvînt care începe cu o vocală *(vină încoace — vin-încoace)*. În *Lasă-ți lumea...*, în care sentimentul este mai profund decît în *Povestea codrului* și unde, deci, forma *hai* ar distona, Eminescu întrebuințează această formă mai intimă, pentru că și îndemnul vine mai de aproape :

Vin cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri...
(5—6)

Dorința unei calme împărtășiri a dragostei cere aceeași formă scurtă :

Cu o suflare răcorește suspinu-mi,
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete,
Fă un sfîrșit durerii... vin la sînu-mi.
(*Iubind în taină*, 12—14)

Imperativul *vino*, în care trebuie să vedem adăugată la finalul său interjecția *o (vină-o !)*, este întrebuințat în versurile ample cuprinzînd un sentiment cu o vădită tendință de exteriorizare verbală. Așa apare el în *Scrisoarea III* :

— Las să leg a mea viață de a ta... în brațu-mi vino..
(17)

Apoi în chemarea Cavalerului din *Scrisoarea IV* :

Vino ! Joacă-te cu mine... (27)

sau în aceea a morții din *Oricîte stele...* :

O umbră dulce, vino mai aproape...
(12)

Utilizînd toate formele pe care i le oferea tezaurul limbii, Eminescu a nuanțat sentimentul dominant al lirismului său, din care străbate aceeași stăruitoare chemare pornită din adîncul și veșnic neîmplinitul dor al iubirii.

TABLOUL FETEI DE ÎMPĂRAT DIN „CĂLIN“ PRETINSE INFLUENȚE FRANCEZE

Străduința de a lărgi sfera cercetărilor în domeniul creației poetice a făcut pe unii critici literari să caute izvoarele de inspirație ale operelor studiate, de multe ori dincolo de posibilitățile de informație ale chiar scriitorului respectiv. Și, dacă ne gîndim că, în cazurile acestea, nu poate fi vorba de o simplă lectură fugitivă, — care, în lipsă de altă documentație sigură, nu poate fi nici primită, nici respinsă, — ci de o adîncire în producțiile literare sau filosofice presupuse ca citite, ajungem la concluzii cel puțin ciudate în ceea ce privește capacitatea de asimilare intelectuală a poetului în discuție.

Astfel s-a procedat cu Eminescu. De s-ar aduna toate referințele cu care comentatorii au îmbogățit aparatul critic al operei lui, am avea un Eminescu dotat cu o vastă cultură, ce-ar depăși genialitatea cea mai singulară, unită cu o uriașă putere de a pătrunde cele mai diferite ramuri de activitate spirituală. Germanistul va găsi într-o obscură poezie a unui și mai obscur poet, modelul culărei imagini banale, iar romanistu il,gelos de erudiția celui dintâi, va migăli cu multă răbdare tot ceea ce a produs romantismul francez sau italian pentru a afla și el „modele“. Nu mai pomenim de clasiciști, indianiști etc., care și ei, la rîndul lor, ar avea destul cîmp de investigație. Și tot acest material, care reprezintă uneori truda de o viață a mai multor oameni, — numai dacă nu cumva este produsul întîmplării, — trebuie să-l presupunem prezent în mintea unuia singur, acumulat de-a lungul unui trai destul de chinuit! Oricîtă pasiune ar fi avut

Eminescu, este imposibil ca, pînă la vîrsta de 33 de ani, — limita limpezimii sale sufletești, — să fi avut răgazul unei lecturi atît de vaste, cum vrea s-o înfățișeze rezultatele la care ajung acești neobosiți scrutători ai originalității sale [1]).

---

[1]) Este drept că influența poeziei germane, pe care Eminescu o cunoștea foarte bine, n-a fost prea cercetată cu destulă atenție și în chip metodic, deoarece această influență a fost considerată ca de la sine înțeleasă, — trebuie să mărturisim însă că un asemenea studiu ar fi scos la iveală unele izvoare într-adevăr sigure. Dar și în direcția aceasta analiza comparativă trebuie făcută cu multă băgare de samă, iar stabilirea unei legături de filiație afirmată cu multă prudență. Este destul să amintim că multă vreme s-a crezut că *La steaua* este o simplă traducere a poeziei *Der Stern* de Gottfried Keller, ca, în urmă, să se constate că *nu există nici o legătură între ele!* Reproducem discuția așa cum a fost ea rezumată de C. Botez în ediția poeziilor lui Eminescu. (M. Eminescu, *Poezii*. Ediție îngrijită de Constantin Botez, București, Cultura Națională, s.a.):

„Ghiță Pop în „Convorbiri literare“ XXX, 1, 46; 1 ianuarie 1896, a atras pentru prima oară atenția asupra asemănării dintre această poezie și o poezie a poetului german Gottfried Keller, intitulată: *Der Stern*. El admitea numai o reminiscență: „Eminescu a cetit cîndva poezia lui Keller și ideea exprimată în ea i-a rămas întipărită în memorie. Cu timpul această idee s-a întunecat în conștiința poetului, și numai după un șir de ani, printr-o impresie externă oarecare, ideea întunecată s-a ridicat iarăși peste pragul conștiinței, dînd astfel naștere la poezia de față“, (p. 53—54). El ajunge la această concluzie, cu toate că recunoaște că strofa a treia a poeziei lui Eminescu nu are nimic corespunzător în poezia germană, iar strofa a patra cuprinde cu totul altceva decît ultima strofă a lui Keller, numai din pricina metonimiei „im ferasten Blau“, „în depărtări albastre“, deoarece poeții adevărați nu-și împrumută figurile. Observăm că la Eminescu „depărtări albastre“ nu este metonimie și că el întrebuințase mai de mult și în altă poezie această expresie, anume în poezia *Lasă-ți lumea* . . . , în care găsim versul: „înălțimile albastre“, care în trei variante din mss. 2276, I, 35 și 2261, 26 și 255 v. sună: „Depărtările albastre“. (v. pp. 282 și 283). După ce însă Ghiță Pop a reprodus în articolul său poezia lui Keller, cei mai mulți au admis că poezia lui Eminescu este o traducere sau o imitație a ei; pentru d-l Mihail Dragomirescu „Parcă e tradusă cuvînt cu cuvînt“ și „pare că nu e decît aceea a lui Keller“. (*Teoria poeziei*, București, 1906, p. 31—32); pentru d-l Ramiro Ortiz, poezia lui Eminescu e „Rifacimento di una poesiola di Gottfried Keller“. (Mihail Eminescu, *Poesie*, G. G. Sansoni,

Desigur că, la sfîrșitul acestor cercetări de izvoare, Eminescu va apărea ca un titan al culturii noastre, însă, în același timp, opera sa poetică va avea caracterul fragmentar al unui mozaic inform, alcătuit din rămășițele disparate, culese de pe toate meleagurile literaturilor străine. Nici un vers, oricît de neînsemnat ar fi el, nu va rămînea fără trimitere la un model dintr-o poezie dezgropată cu multă tenacitate de pleiada tot mai numeroasă a comparatiștilor.

---

editore, Firenze, p. 150). Chiar și pentru d-l G. Ibrăileanu e „imitată (orice-ar zice Ghiță Pop) după Gottfried Keller". „Viața românească", XX. 2, 281, februarie 1928). Iar în ediția sa a poeziilor lui Eminescu, apărută la S. Ciornei, București, la „Cuprins", însemnă după titlul poeziei, între paranteze, „După Gottfried Keller".

„Noi afirmăm că între poezia lui Eminescu și aceea a lui Keller nu este nici o legătură; cunoștința că luminei astrelor îi trebuie vreme îndelungată ca să ajungă pînă la noi, n-avea nevoie Eminescu s-o afle de la Keller. Nu afirmăm că Eminescu n-a cunoscut poezia germană, căci n-o știm, dar afirmăm că chiar dacă Gottfried Keller n-ar fi existat, poezia „La steaua" ar fi fost așa cum o avem astăzi. Pentru a dovedi aceasta e deajuns a reproduce în ordinea lor cronologică, ciornele cu diferite încercări pe care le-a făcut poetul pînă a ajuns la forma ce a fost publicată și a compara procedarea sa cu aceea de la poeziile *Foaie veștedă* și *Veneția*, cînd Eminescu a pornit evident de la un text străin". (p. 526). Și într-adevăr, reproducerea cronologică a tuturor încercărilor rămase în mss. este foarte concludentă pentru cele susținute de C. Botez. La urmă el poate afirma cu hotărîre: „Acest caiet 2270 în care se găsesc aproape totalitatea încercărilor ce au dus la poezia *La steaua* este în cea mai mare parte plin cu chestiuni de fizică, ca: magnetism, energie, electricitate, radierea căldurii, rezumate făcute în același timp cînd căuta forma definitivă pentru poezia inspirată probabil de lecturile lui științifice. Versurile pe care le-a reprodus arată clar că nici în primele încercări, nici în cele următoare, Eminescu n-a pornit de la textul lui Keller — așa cum a pornit d. p. de la textul lui Cerri, cînd a scris sonetul „Veneția", ci de la prima încercare poezia nu are nimic comun cu textul german, în afară de ideea că lumina stelelor are nevoie de vreme îndelungată ca să ajungă pînă la noi" (p. 532).

Cum vedem, o simplă coincidență a fost luată drept „traducere", „imitație", de cei mai buni cunoscători ai lui Eminescu. Ce să mai așteptăm atunci de la criticii improvizați sau de la aceia care au o adevărată manie ca să descopere cu orice preț izvoare străine? Și, dacă în cazul poeziei germane putem să ne înșelăm

Pentru a ne da samă de felul grăbit cum procedează criticii literari atunci cînd vor cu orice preț să găsească în poezia franceză modele pentru aceea a lui Eminescu, am ales cele afirmate de *I. Șiadbei* și *I. M. Rașcu*, care au crezut că tabloul fetei de împărat din poema *Călin* este o reminiscență din Theodore de Banville, sau din Lamartine.

Ca să ușurăm cititorilor urmărirea în de-aproape a tuturor elementelor comparative, care vor intra în discuție, reproducem întreg fragmentul din *Călin*:

Și pe-a degetelor vîrfuri în etacul tăinuit
Intră — unde zidul negru într-un arc a-ncremenit.
Ci prin flori întrețesute, printre gratii luna moale
Sfiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale;
Unde-ajung văruite zid, podele, ca de cridă,
Pe unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită.
Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă,
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă;
Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat;
Înnecată de lumină e întinsă în crevat.
A! ei chip se zugrăvește plin și alb; cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci și-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curățiа ei de fată.

---

foarte ușor, cu atît mai mult se impune o cercetare foarte atentă și o prudență foarte mare în acel al poeziei franceze, cu care Eminescu nu era tot atîta de familiarizat. Lucrul s-a petrecut însă tocmai pe dos! Influența franceză a fost de la început din cale-afară de exagerată. E destul să pomenim studiul lui N. Apostolescu, *L'influence des romantiques francais sur la poesie roumaine*, Paris, 1909. De la apariția acestei cărți, spiritul emulativ a stimulat, și pe alți specialiști și, astfel, în momentul de față, Eminescu ni se înfățișează ca un veșnic tributar al romantismului francez. Trebuie să recunoaștem totuși utilitatea unor asemenea cercetări, întrucît ele ajută pe istoricul literar să fixeze locul lui Eminescu în cadrul poeziei europene din perioada romantică.

Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie,
Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie,
Și sprîncenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie ;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Brațul ei atîrnă leneș peste marginea de pat ;
De a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc,
A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc.
Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri ;
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri.

I. Șiadbei, *Influențe franceze în poezia lui Eminescu*, articol publicat în revista „Viața românească", 1925, vol. LXIII, p. 432, găsește modelul acestui tablou în poezia *La Femme aux roses* de Th. de Banville [1] :

Nue, et ses beaux cheveux laissant en vagues blondes
Courir à ses talons des nappes vagabondes,
Elle dormait, sereine. Aux plis du matelas
Un sommeil embaumé fermait ses grands yeux las,
Et ses bras vigoureux, pliés comme des ailes
Reposaient mollement sur des flots de dentelles.
Or, la capricieuse avait, d'un doigt coquet,
Sur elle et sur le lit parsemé son bouquet,
Et, — fond éblouissant pour ces splendeurs écloses ! —
Son corps souple et superbe était jonché de roses.
Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à dessein,
Semblaient, aux yeux séduits par de douces chimères
Les boutons rougissants de ces fleurs éphémères.

La început, păstrînd o aparentă rezervă, I. Șiadbei afirmă numai : „acest tablou [al fetei din Călin] este și el o influență franceză, destul de apropiată de poezia lui Théodore de Banville, intitulată *La femme aux roses*". Mai apoi însă, în bucuria acestei descoperiri, lasă la o parte orice fel de prudență și stabilește o filiație directă : «Chiar unele expresii au fost menținute de Eminescu din această poezie ; astfel cuvintele lui Banville „ses bras... reposaient mollement" s-au păstrat de Eminescu în expresia „Brațul ei atîrnă leneș"... Femeia la Banville avea „son corps... jonché de roses" și împrăștiase trandafirii „sur elle et sur le lit", și tot așa Eminescu spune despre fata de împărat că : „pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri". Notele originale ale lui Eminescu constau dintr-o mai insistentă descriere a detaliilor și din înălțarea tabloului prin mai mult lirism — aceleași însușiri care se evidențiază și în traducerile lui [1]». Cu alte cuvinte, tabloul din *Călin* nu este numai „o influență franceză destul de *apropiată* de poezia lui Théodore de Banville", cum se afirmase la început, ci-i de-a dreptul o imitație servilă a acesteia, din care Eminescu „*a menținut*" chiar unele expresii ! Notele originale nu-s mare lucru, fiindcă au atîta valoare cît acele introduse în simplele traduceri, făcute după Em. Augier, de pildă. Și dacă bietul Eminescu a fost sclavul inspirației lui Banville chiar în unele mărunte și banale expresii, cu atît mai mult tabloul, în liniile lui generale, va fi o reproducere a celuia aflat în *La femme aux roses*. Interesant este însă, mai ales, felul cum procedează comentatorul atunci cînd vrea să demonstreze cu citate valabilitatea acestei descoperiri. *Elimină, anume, ceea ce constituie nota diferențială, singura care dă valoare originalității creației, și păstrează, în schimb, numai cîțiva termini comuni printr-o izolare silită din unitatea contextului.* Astfel nu spune că *imaginea* a trecut în versul lui Eminescu, ceea ce ar fi fost o afirmație prea evident falșă, ci numai „*cuvintele*" lui Banville : „ses brass... reposaient mollement" s-au păstrat de Eminescu în „*expresia*" : „Brațul ei atîrnă leneș". Dar esențial pentru viziunea specială a lui Th. de Banville este tocmai

[1]) *Oeuvres de Théodore de Banville, Les Stalactites* (1843 — 1846), Paris, A. Lemerre édit., MDCCCLXXXIX, p. 28.

[1]) Este vorba de traducerea piesei lui Em. Augier, *Le joueur de flûte*.

pasajul eliminat: „Et ses bras *vigoureux, pliès comme des ailes*“, după cum esențial pentru aceea a lui Eminescu este „Brațul ei atîrnă leneș *peste marginea de pat*“. Nu rămîne comun decît epitetul *mollement*, în presupusa transpunere românească *leneș*. Iată-l pe Eminescu răsfoind cu înfrigurare poeziile romantice franceze ca să găsească un determinant care să exprime moliciunea mîinii în timpul somnului, căci *poziția* acesteia o găsise singur ! Dar s-a întrebat oare comentatorul dacă într-adevăr *leneș* traduce exact, ca în dicționar, terminul *mollement*? Și dacă, cumva, *leneș* înseamnă ceva mai mult, are o mai mare putere sugestivă decît corespondentul din poezia lui Th. de Banville, atunci urmează că Eminescu, în traducerea sa, *a depășit înțelesul găsit în textul francez, a creat* deci ceva nou, traducerea încetînd, prin urmare, de a fi... traducere ! [1]). Același lucru cu trandafirii care apar în amîndouă tablourile. Banville spune că „la capricieuse avait, d'un doigt coquet, — sur elle et sur le lit parsemé son bouquet“, ceea ce nu-i tot una cu notația generală cu o semnificație mai adîncă din poezia lui Eminescu: „Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri“. În *Călin* florile sînt presărate de o mînă nevăzută și se integrează intim în decorul interiorului în care doarme fata somnul ei vrăjit.

Dacă ne mulțumim numai cu asemenea paralele, fără a mai adînci caracterele specifice care creează deosebirile, putem să adăugăm și noi cîteva la cele stabilite de I. Șiadbei. Astfel versurile:

Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à dessein...

[1]) Dacă Eminescu s-ar fi mărginit la o strictă transpunere a terminului francez în românește, ar fi întrebuințat corespondentul *moale* sau, mai degrabă, *molatic*, cu atît mai mult cu cît acesta din urmă se găsește în *Venere și Madonă*: *Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet.*

pot fi considerate, cu aceeași dreptate, în pasajele subliniate, ca modelul foarte apropiat al unora din *Călin*:

A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,
Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici subțiri...
(32—33)

De a vîrstii ei căldură fragii **sînului** *se coc...*
(31)

Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci **ș-arată**
Trupu-i alb în goliciunea-i...
(23—24)

Dar, cum spuneam la început, spiritul emulativ a lucrat mai departe. Pentru prestigiul cultural al lui Eminescu, era cu neputință ca numai *o singură* poezie franceză să-i fi stat la îndemînă pentru a crea tabloul fetei de împărat ! N-a fost greu să se descopere încă *două*, după cum nu va fi greu ca numărul lor să crească necontenit [1]). Astfel I. M. Rașcu ne spune: „În poemul *Călin*, cu toată vădita lui coloratură de basm popular, poetul a știut și de astă dată să-și ia bunul său unde îl găsește, utilizînd întîmplător trăsături și note diverse, pentru închegarea întregului. Astfel tabloul cu fata de împărat care doarme nu pare a fi un ecou numai din Th. de Banville, cum s-a susținut“. Această nouă contribuție figurează în studiul *Eminescu și Lamartine*, publicat în revista „Îndreptar“, 1930, Nr. 11 și apoi reprodus în volumul *Convingeri literare*, București, 1937, p. 144 și urm. De data aceasta se citează numai versurile cu care s-ar putea stabili o legătură de filiație. E vorba nai întîi de un fragment din poezia *La Chute d'un ange*:

Un rayon de la lune éclairait son beau corps;
... Son bras droit, qu'elle avait ouvert pour sommeiller

[1]) Dacă nu cumva va fi crescut între timp și noi nu știm încă În orice caz „metoda“ nu credem să se fi schimbat.

Arrondi sous son cou, lui servait d'oreiller ;
L'autre, suivant des flancs l'onduleuse cambrure,
Replié sur lui même autour de la ceinture,
Noyait sa blanche main et ses doigts effilés, . . .
. . . Les cheveux, qu'entr'ouvrait le vent léger du soir,
Ondoyaient sus ses bras comme un grand voile noir,
Laissant briller dehors où ses épaules blanches,
Où la rondeur du sein, où les contours des hanches,
Et l'oval arrondi de ce front. . .
. . . Ces yeux étaient fermés par l'ombre des longs cils.
Mais le tissu veiné de ces paupières closes
Se teignait transparent de pâles teintes roses. . .
Ses deux coins indécis où cette bouche expire
Se noyaient dans un vague **où naissaint le sourire. . .**
Ses membres délicats aux contours assouplis
Ondoyaient sous la peau sans marquer aucun pli. . .
De son sein le pur souffle dormant. . .
Ses lèvres. . .
. . . s'entr'ouvraient. . .

Apoi se citează și un fragment din *Le dernier Chant de Childe Harold*, în care „ne este evocată o asemănătoare viziune" :

Là. . .
Une jeune beauté dort sur un lit d'ébène,
Son front est découvert ; le sommneil en ses jeux
Semble avoir dispersé **l'or de ses blonds cheveux.**
Qui flottans sur son sein que leur voile caresse
Jusqu'au pied de son lit roulent en longue tresse.

Trebuie să lămurim pe lectori că sublinierile din cele două fragmente reproduse aparțin comentatorului și prin ele vrea să ni se sugereze, probabil, modele atît de evidente încît nici nu merită o discuție mai amplă. I. M. Rașcu mai amintește unele amănunte sau scene asemănătoare, făcînd scurte citate. Reproducem versurile în totalitatea lor, subliniind pasajele asemănătoare :

Près d'elle on vit encore, confusément jetés,
Les ornements d'hier qu'à peine elle a quittées ;
Les anneaux, ses colliers, ses parures chéries,
Mêlés avec les fleurs que la veille a flétries,
Jonchent le seuil du lit d'ambre, de perle et d'or,
Qu'un de ses bras pendants semble y chercher encore !

Procedeul citatului trunchiat se repetă și de data aceasta ! I. M. Rașcu se mulțumește să spună numai că «ni se vorbește, mai departe despre „[l'] un de ses bras pendants", peste podoabe și flori care înconjură patul». La prima vedere s-ar părea că gestul notat este atît de asemănător, încît o influență ar fi posibilă. Ne întrebăm însă ce element excepțional posedă imaginea, care să depășească cadrul observației obișnuite, astfel ca prezența ei în poezia lui Eminescu să nu poată fi explicată decît numai prin împrumut ? Dacă în cazul filiației stabilite de I. Șiadbei rămăsese lui Eminescu măcar meritul de a fi găsit singur poziția mîinii, acum nici această notă originală nu-i îngăduie. Și iată unde am ajuns, luînd de bune cele descoperite de acești doi critici : Eminescu a împrumutat imaginea în totalitatea ei de la Lamartine, iar specificul ei, exprimat prin epitetul *leneș*, de la Banville ! Interesant proces de compilație poetică și mai interesantă concepția despre creație în genere, care se desprinde din aceste diverse filiații ! Amintim în treacăt că o atitudine asemănătoare se găsește și în *Sărmanul Dionis :* „Înainte de a adormi, ea își împreuna mînile... apoi capul ei, palid de suflarea îndulcită a nopții, cădea pe perine. Cine ar fi văzut-o astfel ! Nimene — numai el, ce acoperea *brațul ei, atîrnînd pe marginea patului,* cu sărutări". *(Nuvele,* ed. Gerota, p. 168 — 169*)*. Dacă atitudinea în sine este cu totul comună — și, deci, notarea ei în cadrul tabloului nu ar prezenta nici un fel de surprinzătoare originalitate, — importantă, în schimb, este *semnificația* pe care i-o dă poetul. Din acest punct de vedere, alt conținut psihologic se găsește la Eminescu și cu totul altul în poezia lui Lamartine.

În aceasta din urmă, poetul vede în atitudinea mîinii gestul unei cochete care, nici în timpul somnului, nu poate uita florile și podoabele împrăștiate.

Ce mai rămîne atunci din cele subliniate din versurile citate ? Comparația părului cu aurul ! Dar avea nevoie Eminescu de Lamartine pentru această imagine ? Ar fi dispărut oare din poezia și proza sa numeroasele locuri în care această comparație apare, dacă n-ar fi cunoscut pe poetul francez ? [1]). Ar fi luat-o în cazul acesta din altă parte, indiferent de unde, căci doar face parte dintre acele figuri poetice care plutesc în atmosfera tuturor literaturilor. Ele sînt acum un bun general și nu face să trudești ca să cauți un anume vers pentru a-l considera ca singurul model !

Surîsul din aceeași poezie a lui Lamartine are tot atîta importanță. Faptul că Eminescu a spus și el : „Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici subțiri", nu prezintă nici un fel de lucru extraordinar pentru crearea căruia să fi avut nevoie de un izvor străin. E greu să credem că, fără ajutorul lui Lamartine, ar fi dispărut zîmbetul din farmecul feminin așa cum l-a cîntat întotdeauna Eminescu [2]).

---

[1]) Cităm aproape la întîmplare, după o fugitivă răsfoire, cîteva pasaje : *Drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale (Călin,* 195*)*; *Feți-Frumoși cu păr de aur... (ibid.,* 219*)* ; *La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale (ibid.,* 229*)* ; *Și părul-i de aur curge din rachi la pămînt. (Strigoii,* 7*)* ; *Ca marmura de albă, cu păr de aur moale... (ibid.,* 321*)* ; *Mi-oi desface de-aur părul. (Floare albastră,* 31*)* ; *Părea un tînăr Voievod — Cu păr de aur moale. (Luceafărul,* 65 — — 66*)* ; *...trecea Cezara ca o închipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur... (Cezara,* în *Nuvele, ed. cit.,* p. 121*)* ; *Iubito, zise el încet, netezindu-i părul ei de aur... (Sărmanul Dionis,* ibid., p. 164*)* ; *...trece Maria... împletindu-și părul, al cărui aur se strecură printre mînuțele-i de ceară. (ibid.,* p. 167*)* ; *Văzu un băiat cu fața ovală... părul de aur, acoperit de o pălărie de catifea neagră. (ibid.,* p. 185*)*.

[2]) Iată cîteva locuri în care apare zîmbetul sau surîsul : *Și-a creat pe pînza goală pe Madona-Dumnezeie — Cu diademă de stele cu surîsul blînd, virgin. (Venere și Madonă,* 13 — 14*)* ; *Privesc la surîsu-ți rămas încă viu (Mortua est,* 20*)* ; *Atunci tu prin întuneric te apropii surîzîndă... (Noaptea,* 5*)* ; *Și surizi, cum ride visul într-o inimă-ndrăgită (ibid.,* 16*)* ; *...C-un zîmbet trist și sfînt — Pe buzele-i lipite... (Strigoii,* 8 — 9*)* ; *Nu mai zîmbi ! A ta zîmbire — Mi-arată cît de dulce ești. (Atît de fragedă,* 15 — 16*)* ; *Iar cînd te văd zîmbind copilărește... (Sunt ani...,* 12*)* ; *Te pleacă iar zîmbind peste-a mea față (Cînd însuși glasul...,* 10*)* ; *Și cu acel smerit surîs... (S-a dus amorul,* 25*)* ; *Înamorați de-a ta ființă — De cum zîmbești, de cum te miști (Te duci...,* 3 — 4*)* ; *Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei (Din valurile vremii,* 5*)* ; *C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete. (Iubind în taină,* 13*)*.

Și în cazul poeziei lui Banville și în acela al fragmentelor citate din Lamartine, constatăm, la o comparație mai atentă, că viziunea lui Eminescu este cu totul deosebită de a celor doi poeți francezi. Dacă luăm în considerare și elementele de creație artistică, în care această viziune s-a realizat, deosebirile apar și mai evidente, iar asemănările stabilite, socotite ca influențe, nu sunt decît simple *coincidențe* de locuri comune, provocate de tratarea unor teme obișnuite în poezia romantică.

Toate aceste note de asemănare capătă însă valoare specială prin integrarea lor în unitatea operei. Numai raportate la armonia întregului ele pot să arate caracterul lor original. În cazul nostru, comentatorii trebuiau să vadă întrucît poeziile lui Banville și Lamartine au putut constitui puncte de plecare pentru tabloul din *Călin. Dacă, în clipa cînd Eminescu a avut această viziune, reacția sa afectivă a fost alta decît acee a care animă tablourile din poeziile citate ale poeților francezi, atunci nu poate fi vorba de nici un fel de influență,*

Evident că în toate aceste citate nu poate fi vorba de vreo influență a lui Lamartine. Urmează că numai în *Călin,* și anume în tabloul fetei de împărat, Eminescu a luat ca model surîsul din *La Chute d'un ange,* pentru ca nu mult mai departe să revie iarăși la zîmbetul original, autohton, atunci cînd fata se uită în oglindă : *Ea zîmbind și trist se uită, sopotește blînd din gură* (45), sau cînd „spărietă" privește apariția neașteptată a iubitului ei în „coliba împistrită" : *Ar zîmbi și nu se-ncrede...* (188). Iată la ce se reduce curioasa afirmație că Eminescu „a știut și de astă dată să-și ia bunul său unde îl găsește" ! Ne putem închipui pe Eminescu adunînd comori prețioase, dar nu culegînd țăndurile cu care se împodobesc de obicei poetașii lipsiți cu totul de harul creației !

oricîte elemente comune ar exista. Este deci necesară o analiză comparativă făcută din acest punct de vedere.

După cum arată și subtitlul pus de Eminescu, poema *Călin* nu-i decît un fragment, prelucrat din povestea *Călin nebunul*, care, la rîndul ei, este versificarea cu largi și importante contribuții personale a unui basm popular povestit de o maică de la mînăstirea Agafton din județul Botoșani [1]). În lunga poveste versificată se află prima schițare a tabloului. Transcriem această parte:

Scări bătute-n pietre scumpe, repede voinicul suie,
Intră-n casele frumoase din înalta cetățuie,
Pe covoare moi el calcă, intră în acea odaie
Care-i plină de a lunei blîndă, tainică bătaie.
Pe pereți icoane mîndre zugrăvite-n umbră par
Cum că chipur-le din ele dintre codri mari răsar.
Pe un pat de flori frumoase, proaspete și ude încă
Doarme fata cea vestită și-n visarea ei adîncă,
Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri,
Înecată de lumină și miros de trandafiri,
Iar din pod pin-în podele un paingîn de smarald
A țesut pînza subțire, tremurînd în aer cald,
Și în care luna bate de sclipește viorie
Și-o încarcă de o bură, diamantoasă sălbărie,
Și prin mreaj-asta vrăjită vedeai palul ei de flori,

[1]) Basmul popular transcris de Eminescu se află în *ms. Ac. Rom.* 2284, fol. 14—26, iar în ms. 2258, fol. 180 se găsește un rezumat al lui. A fost publicat de D. Murărașu în ediția critică a poemei *Călin Nebunul*, București, 1934 și, apoi, de același în: M. Eminescu, *Literatură populară*, Craiova, s.a., p. 439 și urm. Prelucrarea versificată a fost publicată mai întîi de Chendi în: M. Eminescu, *Literatură populară*, București, 1902, p. 124 și urm. ● ediție critică după manuscris, precedată de un studiu introductiv, *Model și creație*, în care se urmărește ceea ce a adăugat Eminescu la versiunea populară, a dat D. Murărașu: M. Eminescu, *Călin Nebunul*, București, 1934.

Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitori
Și mai goală este-n somnu-i, numai bolta nalță, sură
A ferestrei este rece și simțirea nu o fură,
Dar de pînz-acoperită cu un colb de piatră scumpă
S-apropie-ncet voinicul și cu mîna va s-o rumpă,
Apoi lin o dă-ntr-o parte, peste față se înclină,
Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină,
Ia inelul ei cel mîndru de pe degetul cel mic...
Și se-ntoarce în codreana-i noapte tînărul voinic.

În redacțiile ulterioare [1]), care au precedat textul definitiv, Eminescu a căutat să dea tabloului mai multă unitate descriptivă prin concentrarea detaliilor, prin eliminarea amănuntelor socotite ca inutile, și mai ales, prin accentuarea unei anumite atmosfere, în cadrul căreia fiecare element de creație trebuie să aibă o specială funcție poetică în armonie cu semnificația întregului. Toate aceste schimbări s-au făcut pe măsură ce se limpezea tot mai mult caracterul dominant, adică în timp ce poetul își lămurea propria sa atitudine afectivă față de prima viziune.

De la început, Eminescu a căutat să introducă în decorul exterior aspecte dintr-o lume de basm, într-o viziune autohtonă:

Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic.

În *Călin Nebunul* (295) apare terminul *vatră*: *Lumineză luna-n ceruri ca un foc pe-o mare vatră.* În ms. V *(Botez*, p. 314*)* găsim *jeratic*: *După deal pe jumătate — Luna iese de jeratic.* Fuziunea acestor doi termini s-a făcut în redacția definitivă, imaginea căpătînd amploare și, în același timp, integrîndu-se cu toate elementele sale în posibilitățile de transfigurare poetică, specifice experienței populare. Singurul ter-

[1]) Toate variantele din ms. le dăm după ediția citată, îngrijită de Constantin Botez.

min care evocă o imagine exotică este *castel*. El apare și la începutul *Scrisorii IV*:

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri...

Amîndouă aceste poezii sînt scrise cam în aceeași epocă, măcar în prima lor redacție. Astfel asocierea *castel singuratic* se află în *Diamantul Nordului* (Botez, p. 408), apoi în drama *Bogdan Dragoș*. Eminescu n-a putut renunța la acest termin pentru că el sugera prea bine ceea ce trebuia să constituie nota dominantă a tabloului. *Castel* evocă forma arhitecturală caracteristică romanticului ev mediu și este întrebuințat de Eminescu ori de cîte ori a vrut să introducă într-un decor vechi sau exotic un element de viață închisă și retrasă, înlănțuită de veacuri în aceleași forme încremenite, cărora trebuie să li se supună toți acei care vremelnic trăiesc înlăuntru-i. De aici dorința de evadare a sufletelor tinere [1]). Epitetul *singuratic* accentuează caracterul lui veșnic *inactual*.

Impresia de exotism al decorului, căpătată prin utilizarea neologismului, este însă atenuată de sinonimul autentic românesc *cetățuie*, aflat și în *Călin Nebunul* (174, 261):

Pe de-asupra de prăpăstii sunt zidiri de cetățuie...

Dacă depărtarea în timp ni este sugerată prin acești doi termini, izolarea în spațiu este exprimată direct în versul:

De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot[2])

[1]) Cf. și în alte locuri din poezia lui Eminescu: *La castel în poartă calul — Stă a doua zi în spume, — Dar frumoasa lui stăpînă — A rămas pierdută-n lume (Făt-Frumos din tei,* 90 — 94); *Și cît de viu s-aprinde el — În orișicare sară, — Spre umbra negrului castel — Cînd ea o să-i apară (Lucefărul,* 25 — 28). Și de data aceasta Eminescu a reușit să împămîntenească un termin străin, introducînd conținutul său în experiența noastră, tocmai prin îmbogățirea lui cu puternice note sugestive.

[2]) Eminescu a procedat în chip conștient la obținerea acestui efect. Într-o variantă ms. găsim: *Prin amurg în văi coboară...* (Botez, p. 315).

Lumina lunei, castelul singuratic, apele rîurilor „ce șoptesc fugind în ropot", glasul tînguios al clopotului învăluiesc într-o lumină tainică atmosfera de vrajă aproape religioasă odaia fetei de împărat, către care suie din greu voinicul.

Dar puterea dragostei învinge totul:

Și pe-a degetelor vîrfuri în etacul tăinuit
Intră — unde zidul negru într-un arc a-ncremenit.

(9 — 10)

În varianta cea mai apropiată de prima redactare, observăm înlocuirea terminului *odaie*, indiferent din punct de vedere afectiv, prin *etac*, la care se alătură și epitetul *tăinuit* (Botez, p. 315). Această substituire arată că viziunea lui Eminescu se precizează într-o anumită direcție. Vedem cum *intenționat* poetul caută să dea un caracter de mister local tabloului pe care-l va înfățișa mai departe. Nu poate fi vorba aici de interiorul exotic al unei fete din vremurile îndepărtate ale evului mediu, cîntate de romanticii străini. Cînd și Eminescu a descris o scenă de dragoste petrecută undeva, „pe la o mie patru sute", a utilizat alt vocabular. Astfel în *Scrisoarea IV* apare neologismul *buduar*: *Or în umbra parfumată a buduarului să vin...* (31), după ce, într-o variantă anterioară, încercase să întrebuințeze terminul *etac*: *Or mă lasă-n umbra dulce a etacului să-ți vin...* (Botez, p. 415). În *Sărmanul Dionis*, cu subiect din lumea noastră, se află *etac*: *Cîteva vorbe, o strîngere de mînă și dispărea iar în parfumatul ei etac... (Nuvele, ed. cit.*, p. 158), în *Cezara*, însă, a fost găsit mai nimerit terminul mai nou: *Ea sări repede, tiptil, încet, se repezi pe ușă afară în buduarul ei, se aruncă pe pat...* (*ibid.*, p. 97). Interesant este și modul cum Eminescu variază utilizarea celor două epitete: *parfumat* și *tăinuit*. Buduarul, sugerînd în special intimitatea rafinată a unei femei cochete, poate fi *parfumat*. Etacul însă, prin caracterul său oriental, este, mai degrabă, *tăinuit*. Cu toate acestea, în *Sărmanul*

Dionis, a fost posibilă asocierea terminului legat de viața locală cu epitetul neologistic, pentru că acolo nu domină atmosfera gravă de mister, imprimată de la început tabloului din *Călin*. Apoi felul cum pătrunde voinicul intr-un asemenea interior nu poate fi nici el indiferent. În „etacul tăinuit" se intră pe „a degetelor vîrfuri". Prin acest amănunt, introdus în aceeași primă redactare, se exprimă nu atîta o ignobilă prevedere, — ceea ce ar fi foarte puțin poetic, — ci, mai ales, sentimentul imediat de reținere pe care-l avem atunci cînd trebuie să pășim într-un adevărat sanctuar.

În structura stilistică din *Călin Nebunul*, aspectul luminii de lună se leagă de acel al odăii printr-o subordonare sintactică :

... intră în cea odaie,
Care-i plină de a lunii, blîndă, tainică bătaie.
(202 — 203)

Acest aspect trebuie însă să introducă un element de contrast față de cele spuse în versul anterior. De la sfîrșitul dur... *încremenit*, accentuat în rimă cu *tăinuit*, care arată într-adevăr o „încremenire" din vremuri străvechi a întregii vieți din castel, — arcul bolții fiind doar simbolul poetic al acestei stări pe loc, — se trece la fluiditatea ușoară și discretă, creată de razele lunii. Contrastul se realizează în textul definitiv :

Ci prin flori întrețesute, printre gratii luna moale
Sfiicioasă și smerită și-au vărsat razele sale.
(11 — 12)

Eminescu nu s-a mulțumit cu atîta, ci a refăcut complect versul, dînd imaginei o semnificație nouă, în acord cu sentimentul de religiozitate, care condiționează acum creația în toate amănuntele sale. Expresia *bătaia lunii*, pe care dealtminteri o întîlnim mai departe în aceeași poemă precum și în alte poezii a fost păstrată în *Călin Nebunul* din basmul popular : *De era lună ș-o mîndreață afară și luna bătea în casă*

unde dormea fata. (Literatură populară, ed. D. Murărașu, p. 442*)*. În poema *Călin*, Eminescu a renunțat la acest termin, înlocuindu-l cu verbul, în forma lui de conjugare arhaică, *au vărsat*, ceea ce arată că acțiunea e împlinită de mult. Observăm apoi că *bătaie* cuprinde în sine o notă de ostentativă insistență, care ar fi fost cu totul nepotrivită în cazul de față [1]). S-au înlocuit, în același timp, și epitetele *blîndă*, *tainică*, prin care Eminescu probabil a vrut să atenueze anticipat impresia provocată de subst. *bătaie*, prin *moale*, *sfiicioasă* și *smerită*. Primul, atît prin sonoritate cît și prin înțeles accentuează ambianța odihnitoare în care își doarme somnul liniștit fata de împărat. Celelalte două întregesc atmosfera de ferită intimitate a interiorului, în care nu se poate pătrunde decît timid, „sfiicios", și cu umilință, „smerit", așa cum se strecurase și voinicul. Parcă și luna este pătrunsă de același sentiment de adorație în fața tainei de care este cuprins „etacul" și pe care nu vrea să o risipească cu lumina razelor sale. Și pentru a crește impresia de timiditate, Eminescu a ales forma mai lungă, *sfiicioasă*, în locul celeia mai obișnuite **sfioasă,** din cauza prezenței celor trei vocale caracteristice *(i)*, de sonoritatea cărora se leagă însuși înțelesul particular al terminului [2]).

---

[1]) Terminul se află, de exemplu, în *Pe aceeași ulicioară* : *Pe aceeași ulicioară bate luna în ferești...* (1 — 2). Aici insistența cu care razele lunei caută să pătrundă în odaia iubitei, vrînd parcă să trezească vechea iubire, sugerează îndărătnicia poetului de a păstra același sentiment din trecut. Legătura dintre lumina lunii, rămasă veșnic neschimbată, și starea sufletească, la fel întotdeauna, este exprimată prin întrebuințarea verbului *bate* pentru două acțiuni diferite, însă asemănătoare în tendințele lor : *Numai eu, rămas același, — Bat mereu același drum.* (11 — 12).

[2]) „....nous trouvons que les voyelles claires ou voyelles *minces*, comme on les appelle dans certaines langues... sont particulièrement propres à exprimer la ténuité, la légèreté, la douceur et les idées qui se rattachent a celles-là" (Maurice Grammont, *Le vers français*, Paris, 1937, p. 284).

Eminescu a ţinut să noteze şi reflexul luminii în cadrul interiorului pentru a spori senzaţia de irealitate a lui :

Unde-ajung par văruite zid, podele, ca de cridă,
Pe unde nu — părea că umbra cu cărbune-i zugrăvită.
(13—14)

Prima comparaţie apare şi în *Sărmanul Dionis* şi are acelaşi rost, de a crea o atmosferă de irealitate : *Luna îşi vărsa lumina ei cea fantastică prin ferestrele mari, albind podelele, de păreau unse cu cridă. (Nuvele, ed. cit.*, p. 133*)*. Prin aceasta se accentuează tonalitatea moartă, fără transparenţă, a albului, care contrastează cu negrul compact al umbrei.

Eminescu a concentrat la începutul tabloului toate imaginile în legătură cu lumina de lună şi n-a mai revenit asupra lor, aşa cum nu procedase în prima redactare din *Călin Nebunul*. În această din urmă poemă expresia „luna bate" se regăseşte în versul 212, cînd e vorba de sclipirea pînzei de painjăn.

Cum vedem, de la început Eminescu a dat o deosebită atenţie aspectului de mister pe care-l făuresc razele lunii. Pentru aceasta nu a avut nevoie de un model străin, aşa cum vrea să insinueze I. M. Raşcu cînd citează versurile din poezia lui Lamartine, *La chute d'un ange : Un rayon de la lune éclairait son beau corps*. Cît de departe este această simplă notaţie, de semnificaţia adîncă din poema eminesciană ! Iar dacă vrem numaidecît să fixăm un punct de plecare, apoi nu la Lamartine trebuie să-l căutăm, ci în basmul popular care a servit lui Eminescu ca prim izvor de inspiraţie.

În *Călin Nebunul* urmează imediat două versuri, la care Eminescu a renunţat din cauza lipsei lor de sugestivitate :

Pe pereţi icoane mîndre zugrăvite-n umbră par
Cum că chipur-le din ele dintre codri mari răsar.
(204—205)

Mai departe se observă o intervertire a fragmentelor descriptive. În *Călin Nebunul* ni se înfăţişează mai întăi tabloul fetei, apoi pînza de painjăn, ca să se revină din nou la primul aspect. În textul poemei *Călin* găsim în primul loc pînza de painjăn, ca avînd o mai strînsă legătură prin fineţea ei străvezie cu lumina lunei şi constituind împreună cu aceasta din urmă, elementele exterioare ale vrajei care a cuprins somnul fetei de împărat :

Iar de sus pîn-în podele un painjăn prins de vrajă,
A ţesut subţire pînză străvezie ca o mreajă ;
Tremurînd ca licureşte şi se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.
(15—18)

Faţă de pasajul analog din *Călin Nebunul* se constată unele schimbări. Notăm numai pe acele care pun în valoare, prin reliefarea unor termini în rimă, ceea ce acuma i se pare lui Eminescu esenţial în viziunea sa.

Citäm pasajul respectiv :

Iar din pod păn-în podele un painjăn de smarald
A ţesut pînza subţire tremurînd în aer cald,
Şi în care luna bate de sclipeşte viorie
Şi-o încarcă cu o bură, diamantoasă sălbărie.
(210—213)

Importante pentru discuţia noastră sunt cele două versuri de la începutul citatelor. În *Călin Nebunul* se evidenţiază, prin poziţia lor finală, terminii *smarald* şi *cald*, care însă nu contribuie cu nimic la adîncirea sensului legat de acest amănunt al decorului. În credinţa populară fineţa pînzei de painjăn are ceva vrăjit într-însa [1]). Eminescu a căutat în redacţiile ulteri-

[1]) Despre semnificaţia pînzei de painjăn în decorul interiorului eminescian am mai pomenit în articolul *Cadre de izolare în poezia lui Eminescu* („Cetatea Moldovei", 1941, Nr. 8, p. 202 — 203). Reproduc din nou citatul din Gr. M. Jipescu care cuprinde legenda populară în legătura cu credinţa că opera painjănului este urmărită

oare să asocieze atributul important direct de la subst. painjăn :

Iar de sus păn-în podele un painjăn prins de vrajă
A țesut subțire pînză străvezie ca o mreajă. ..

S-a renunțat astfel la notația miniaturală „de smarald", în schimb s-a pus în locu-i terminul esențial *vrajă*, avînd putere sugestivă de-a lungul întregului tablou, din cauza accentului deosebit pe care-l capătă în rimă cu *mreajă*. S-a comparat pînza de painjăn cu mreaja nu atîta pentru asemănarea lor exterioară, cît, mai ales, pentru că amîndouă au aceeași semnificație simbolică : prinderea sufletului în țesătura fină a visului, a unei lumi himerice, pe care veșnic o dorim aievea, dar niciodată nu se poate împlini în realitatea vie. Lipsa de trăinicie a acestei lumi ni este înfățișată în versurile următoare :

Tremurînd ea licurește și se pare a se rumpe
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe.

Acestea sînt singurele lucruri de preț cu care Eminescu împodobește etacul fetei de împărat. E posibil oare ca să facem o apropiere între sensul adînc simbolic cuprins în existența lor iluzorie, așa cum i l-a dat Eminescu și între înșirarea tuturor bijuteriilor din *Le dernier Chant de Childe Harold*?

Les anneaux, ses colliers, ses parures chéries,
Mêlés avec les fleurs que la veille a flétries...

În acest interior cuprins de vrajă :

După pînza de painjăn doarme fata de-mpărat ;
Înecată de lumină e întinsă în crevat.

(19—20)

---

de un blestem : „Că pe painjăn să-l omori, dacă-ți ie voia să-ți ierte, Marica-Fecioara 7 păcate, pentru că s-a prins care din doi o țese mai subțire, și-a țesut secu de păianjen o pînză (mreajă) d-o maramă, dă nu te saturi, mirîndu-te". (*Opincaru, cum ieste și cum trebuie să hie sătcanu...*, București, 1881, p. 117 ; ap. M. Gaster, *Chrestomație română*, II, p. 262).

Versurile analoage din *Călin Nebunul* sînt mai bogate :

Pe un pat de flori frumoase, proaspete și ude încă
Doarme fata cea vestită...
. . . . . .
Înecată de lumină și miros de trandafiri.

(206—208)

Eminescu a renunțat la toată profuziunea de flori, care dădea tabloului un aspect prea convențional de cromolitografie. Epitetele *proaspete* și *ude încă*, măcar că au o expresivitate plină de sevă, introduc, tocmai prin aceasta, un element de viață autentică în dezacord cu întreaga atmosferă ireală, de vis. A înlocuit apoi pe genericul *pat* prin *crevat*. Creația se menține, deci, în marginile unei experiențe locale. Forma moldovenească *crevat* (pt. *crival*) arată, — alături de celelalte forme și termini dialectali de pănă aici *(etac-î*, 1. de *iatac*, *podea*, *cridă*, *colb)*, că imaginația nu caută să depășească posibilitățile de invenție specifice mediului din care a fost culeasă povestea. Moldovanul trăitor la sat știe că lumea înaltă a cîrmuitorilor doarme în *crevatul*, aflător în *etac*, așa cum poate a văzut, sau numai a auzit de la acei care au putut pătrunde în casele „boierești". Evident că, pentru el, acest trai, puțin obișnuit, constituie limita putinței lui de închipuire, atunci cînd vrea să-și reprezinte, în cadrul basmului, viața casnică a împăraților. Nu trebuie să uităm că poema *Călin* este dezvoltarea versificată a unei povești. „Ca orice produs popular, povestea este legată de o anumită ambianță dialectală, pentru că ea este prelucrarea orală, cu numeroase elemente locale, a unei teme, care poate fi foarte răspîndită. Dacă tema, în ea însăși considerată, este importantă pentru acei care studiază sau anumite sfere de influență și de circulație ale motivelor sau fondul comun de imaginație al unor grupe etnice, în schimb prelucrarea interesează din punctul de vedere al cre-

ației, fiindcă numai ea scoate în evidență ceea ce este mai specific geniului artistic al unui grup restrîns. În această creație, povestitorul pleacă totdeauna de la un cadru familiar, care dă conținut afectivității sale. Fără să vrea el ia, mai întotdeauna, *o atitudine* în fața celor povestite și, în chipul acesta, cuvintele și formele gramaticale, afară de faptul că sînt strîns legate de reprezentarea obiectelor și a raporturilor, mai conțin și un potențial afectiv care face ca un obiect sau un raport să nu poată fi integrat sensibilității celui care povestește sau celui care ascultă decît printr-un anumit termin sau printr-o *anumită* formă gramaticală". (Gr. Scorpan, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu*. Extras din „Buletinul Institutului de filologie română, Iași". II (1936), p. 9 – 10). Apoi acești termini, prin însuși conținutul lor bogat au o valoare de concentrație artistică, întrucît evită lungile parafrazări descriptive, care ar dăuna impresiei imediate. E cazul substituirilor *odaie-etac, pal-creval.*

Cînd Eminescu notează unele detalii din înfățișarea fetei, apar termini arhaici, luați din vocabularul textelor religioase, care, accentuînd sentimentul de adorație, îngăduie unele libertăți de exprimare, fără ca acestea să distoneze față cu nivelul de pînă acum al descrierii :

Al ei chip se zugrăvește plin și alb ; cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri ;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.

(21 – 24)

Primele două versuri nu figurează în *Călin Nebunul*, iar celelalte se deosebesc esențial :

Și prin mreaj-asta vrăjită vedeai patul ei de flori,
Ea cu umeri de zăpadă și cu părul lucitori
Și mai goală este-n somnu-i, numai bolta naltă, sură
A ferestrei este rece și simțirea nu o fură.

(214 – 217)

Poate în puține locuri din poezia lui Eminescu, alegerea terminilor are atîta importanță ca în pasajul acesta. De la început nu ni se spune direct că, odată intrat în „etacul tăinuit", i-a apărut tînărului înfățișarea nudă a fetei, ci numai : *al ei chip se zugrăvește plin și alb...* Terminul *chip* evocă, prin înțelesul său special din textele religioase, o imagine sfîntă, o icoană [1]). Acest înțeles este reliefat prin asociere cu verbul *zugrăvi*, care, la rîndul său, poate să-și păstreze nedegradat conținutul numai dacă îl întrebuințează împreună cu *chip* sau *icoană*. (Se poate spune *zugrăvesc o icoană*, fără ca prin asta să se micșoreze ceva din arta autorului, însă cu nici un chip nu se poate spune fără sens peiorativ *zugrav de portrete*). *În felul acesta, Eminescu integrează elementele descrierii într-o realitate față de care nu putem avea decît o singură atitudine : aceea de pură contemplație.* Odată creată atmosfera „morală" a tabloului, se pot introduce și epitetele : *plin, alb*, deoarece ele fatal se încadrează în tonalitatea afectivă dominantă.

Punctul culminant al descrierii se găsește însă în ultimele două versuri din citatul de mai sus :

[1]) Eminescu întrebuințează terminul cu un înțeles derivat într-un vers deja citat din *Călin Nebunul* : *Pe părete icoane mîndre zugrăvite-n umbră par — Cum că chipur-le din ele dintre codri mari răsar* (204 — 205). Citățm dintre puținele exemple cu acest înțeles, aflate în Dicționarul Academiei, unul mai caracteristic, ales din *Hronicul* lui D. Cantemir: *În cămara sa cea de taină să fie fost avînd chipurile lui Apolon, a lui H[risto]s, a lui Avram și a lui Orfeos.* În toate cazurile cînd terminul *chip* prezintă un înțeles mai apropiat de acela al terminilor *trup* sau *corp*, este mai atenuat în evocarea unei plasticități prea concrete. Din cauza aceasta Eminescu îl întrebuințează ori de cîte ori vrea să sugereze o stare de sfiiciune sau ingenuitate : *Ce șoptește ea în taină, cînd privește cu mirare — Al ei chip gingaș și tînăr, de la cap pîn-la picioare ? (Călin,* 59 — 60). *Dîndu-și trestia-ntr-o parte — Stă copila lîn plecată... — Ca să vad un chip, se uită—Cum aleargă apa-n cercuri... (Crăiasa din povești* 13 — 14, 17 — 18). Apoi cînd e vorba de o întruchipare din altă lume : *Și din a chaosului văi — Un mîndru chip se-ncheagă (Luceafărul,* 115 — 116).

Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci ş-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată.

În *Călin Nebunul* nuditatea apare mai făţişă :

Ea cu umeri de zăpadă şi cu părul lucitori
Şi mai goală este-n somnu-i...

Măcar că şi în această primă redactare nu găsim nimic ostentativ — deoarece abandonarea trupului gol se face în intimitatea singuratică a odăii şi numai luminii de lună, iar ea se petrece atunci cînd conştiinţa adormită nu poate face nici un gest de reţinere, — totuşi Eminescu, prin unii termini din acelaşi vechi vocabular al literaturii religioase, a căutat să integreze şi acest aspect în aceeaşi atmosferă de puritate, care, acum constituie elementul esenţial al viziunii sale.

Cuvîntul *trup*, autentic românesc, înlocuit însă în vorbirea orăşenească prin *corp*, împrumutat din franţuzeşte şi refăcut după modelul latinesc, — pe care Eminescu îl întrebuinţează cînd viziunea sa are la bază altă stare afectivă decît aceea din *Călin* [1]), posedă un conţinut mult mai decent decît sinonimul neologistic, din cauza circulaţiei sale în mediul popular şi al utilizării lui în texte religioase. Într-adevăr, ţăranul are o mai severă concepţie în ceea ce priveşte îngăduinţa de eliberare a corpului din veşmintele impuse de morala curentă, chiar în cea mai strictă intimitate.

Pentru a înlătura orice notă de senzualism s-a alăturat epitetul *alb* — simbol al inocenţei, — care a înlocuit pe adj. *plin*, aflat în două variante manuscrise. Apoi terminul *goliciune*, în această formă, aparţine şi el vocabularului religios şi, deci, nu prezintă cruditatea expresivă din vorbirea curentă. Găsim apoi *curăţia* substituind terminul curăţenia din aceleaşi

[1]) Îl găsim cu o notă de intenţionată ostentativitate în *Împărat şi proletar* : *Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice, — Ardeţi acele pînze cu corpuri de ninsori* (76—77).

încercări anterioare (Botez, p. 315). Şi în cazul acesta, Eminescu a ales *curăţie*, pentru că exprimă mai bine *neprihănirea, castitatea*. Dubletul său are un înţeles prea legat de reprezentarea lucrului concret. Sensul mai mult moral al subst. *curăţie* a fost fixat astfel în textele religioase. Un manuscris ante 1618, publicat de Gaster *(Chrestomaţie*, I, p. 45*)*, poartă titlul *Cuvînt pentru curăţie*, iar în subtitlu ni se spune : „Pentru curăţie, cum nu se cade nici acelora ce simtu însuraţi să să tăvălească totdeauna în păcate". Şi, ca să ne dăm mai bine samă de toate schimbările pe care le-au suferit aceste versuri din *Călin Nebunul*, pentru a fi socotite în deplină armonie cu tot ceea ce a refăcut Eminescu pînă aici, trebuie să mai observăm că, în prima redactare a basmului versificat, nuditatea era privită ca un atribut strîns legat de imaginea fetei *(Ea... şi mai goală este-n somnu-i...)*, în vreme ce, în *Călin*, fiinţa ca atare este cu totul *străină* de goliciunea ei. Aici, „haina s-a desprins din sponci" şi ea arată „trupul alb". *Absenţa* complectă a oricărei conştiinţe în acest aspect este deci sugerată printr-o exprimare indirectă, iar nu prin introducerea terminului *somn*, prin care se preciza prea puţin poetic acest caracter esenţial în *Călin Nebunul*.

Dacă ne întoarcem la una din poeziile considerate ca „modele", observăm un lucru curios, care trebuia să dea de gîndit comentatorului respectiv. Imaginea : *Ea cu umeri de zăpadă şi cu părul lucitori...*, din *Călin Nebunul*, la care Eminescu a renunţat în textul definitiv al poemei, îşi găseşte, în *La Chute d'un ange*, un corespondent atît de asemănător, încît foarte uşor acesta poate fi socotit ca izvor de inspiraţie, mai ales de cei care vor să găsească cu orice preţ asemenea izvoare. E vorba de versurile :

Les cheveux...
Ondoyaient sur ses bras...
Laissant briller dehors où ses épaules blanches...

Adoptînd şi noi aceeaşi metodă a citatelor trunchiate şi a izolării terminilor, am neglijat unitatea contextului prin... puncte de suspensie şi am subliniat în pasajul reprodus numai ceea ce ni s-a părut asemănător. Şi iată la ce concluzie ajungem, considerînd că metoda aceasta este perfect valabilă: Eminescu, în vremea cînd lucra la prima versificare a basmului, avea prezentă în minte poezia *La Chute d'un ange*, din care, poate fără să vrea, poate chiar cu bună ştiinţă, a luat mai multe imagini (doar se pricepea „să-şi ia bunul său unde-l găseşte" !) Mai tîrziu, în prelucrările ulterioare, le-a eliminat cu totul sau le-a schimbat în mod radical. De ce lui Eminescu nu i-a mai plăcut amănuntul „umeri de zăpadă", care *ipoletic* [1]) traduce expresia „ses épaules blanches" ? Nu cumva pentru că, împreună cu celelalte detalii descriptive: „la rondeur du sein..., les contours des hanches...", dădea tabloului o plasticitate prea senzuală ? Sîntem nevoiţi deci să primim explicaţia că, între timp, *Eminescu a părăsit presupusul făgaş lamartinian şi s-a îndreptat pe altă cale a inspiraţiei, căci altă semnificaţie voia să dea acum descrierii încercate în Călin Nebunul.*

[1]) *Ipoletic*, pentru că iarăşi trebuie să constatăm că *zăpadă* sugerează ceva mai mult decît epitetul *alb* din poezia lui Lamartine. Din conţinutul bogat al sinonimelor *omăt-zăpadă*, impresia auditivă reliefează anumite elemente, puse în valoare de sentimentul dominant. Accentul poate cădea pe una sau mai multe caracteristice: *albeaţa, strălucirea, răceala, puritatea, moliciunea, fluiditatea, inconsistenţa, irealitatea* (Gr. Scorpan, *Vocabularul poeziei lui Eminescu*, Iaşi, 1938, p. 4). De cîteva ori Eminescu compară răceala sau albeaţa braţelor cu omătul ori cu zăpada. În *Strigoii* intră, ca al doilea termin în comparaţie, cuvîntul *zăpadă*: *Ea-nlănţuieşte gîtu-i cu braţe de zăpadă* (183). Elementul dominant din conţinut ni este lămurit într-un vers anterior: *Îşi simte gîtu-atuncea cuprins de braţe reci* (176). Aici terminul *zăpadă* nu trebuie să ne dea decît senzaţia unei *strălucirii imaculate*, lipsită însă de căldura vieţii, aşa cum sunt braţele unei moarte. *Zăpadă* poate sugera mai bine această impresie, în concordanţă cu întreaga scenă descrisă. În schimb, în poezia idilică, se află terminul *omăt*: *Ah ! acum crengile le-ndoaie — Minuţe albe de omăt, — O faţă dulce şi bălaie...* (26—28). „Alături de albeaţa

Cît de departe este apoi notaţia: *Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci ş-arată — Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată*, în toată puritatea expresiei sale poetice, de observaţia plină de o meschină răutate ironică, în care cade fără rost lirismul lui Lamartine, în *Le dernier Chant de Childe Harold: Cette femme qui dort et qu'un songe embellit, Encore dans la fleur de son adolescence, — Ses traits ont tout d'un ange... excepté l'innocence* [2]).

Apoi impersonala descriere a nudităţii, în care conştiinţa fetei este cu totul absentă, intră în contrast cu aceea din *La femme aux roses*, unde poetul *accentuează* elementul intenţional:

Et ses lèvres de flamme, et les fleurs de son sein,
Sur ces coteaux neigeux qu'elle montre à dessein...

În descrierea care urmează, se reliefează în chip aproape fragmentar unele detalii:

Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăştie,
Tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie,
Şi sprîncenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat,
Braţul ei atîrnă leneş peste marginea de pat;
De a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc,
A ei gură-i descleştată de-a suflării sale foc,
Ea zîmbind îşi mişcă dulce a ei buze mici, subţiri;
Iar pe patu-i şi la capu-i presuraţi-s trandafiri.

pură şi caldă a mînilor, cuvîntul omăt sugerează şi acea transparenţă diafană, în armonie cu întreaga atmosferă de tandră admiraţie cu care poetul învăluie imaginea suplă şi clară a fetei" *(ibid.)* Strălucirea imaculată şi rece se exprimă însă mai bine prin *zăpadă*, atunci cînd este prezentă o distantă atitudine de pură contemplaţie: *Ea-şi desbumbă pieptarul, sînii ei albi ca zăpada se eliberează din închisoarea lor de catifea...* (*Cezara, op. cit.*, p. 94). La fel şi în *Călin Nebunul*. În lumina rece şi ireală a lunii umerii aveau o albeaţă de *zăpadă*. Şi iată cum, admiţînd influenţa, Eminescu îl depăşeşte pe Lamartine !

[2]) În: *Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Hachette, 1861, p. 295.

Imaginea părului de aur răsfirat peste perine este *alta* decît aceea din *Le dernier Chant de Childe Harold :*

. . . le sommeil en ses jeux
Semble avoir dispersé l'or de ses blonds cheveux,
Qui flottants sur son sein que leur voile caresse
Jusqu'au pied de son lit roulent en longue tresse,

Cum am văzut, comparația cu aurul nu poate avea nici o valoare genetică pentru aceea analoagă din *Călin*. La fel, nu se poate face nici o apropiere cu versurile din *La Chute d'un ange :*

Les cheveux, qu'entr-ouvrait le vent léger du soir,
Ondoyaient sur ses bras comme un grand voile noir.

Sînt detalii descriptive care, luate în chip izolat, aparțin observație comune. Important este de văzut dacă, în totalitatea lor, se integrează în sensul general al tabloului. Din acest punct de vedere, constatăm că prin ele Eminescu a conturat mai întăi liniile pure ale unei clasice frumuseți, a cărei armonie desăvîrșită oglindește o clară liniște lăuntrică.

Nu în această tonalitate limpede se înfățișează femeia în *Le dernier Chant de Childe Harold :*

Ses yeux sont ombragés du voile de ses cils ;
Mais un pli qui se cache entre ses deux sourcils,
Trace que le sommeil n'a pas même effacée,
Montre que sur ce front quelque peine est passée,
Sa lèvre, où le sourire erre encore au hasard,
Glace le sentiment en charmant le regard. . .

Eminescu a evitat să umbrească unitatea luminoasă a tabloului cu tonuri prea întunecate. Chiar atunci cînd a vrut să varieze albul prea uniform, dominant în descrierea sa, a dat, prin comparații, o transparență în albastru violet detaliilor care trebuiau reliefate : *Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie.* Două

încercări manuscrise ne arată tendința conștientă a poetului către acest efect. Astfel versurile :

Și sprîncenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măiestrit le încondeie

aveau altă redactare în aceste variante anterioare *(Botez,* p. 315*)* :

Și sprîncenele pe frunte îi umbresc pe ochii săi
Cu o singură a naturei trăsătură de condei.

Este mai apropiată imaginea la care Eminescu a *renunțat* de aceea cuprinsă în citatul de mai sus, din poezia lui Lamartine :

Ses yeux sont ombragés du voile de ses cils.

În textul definitiv, Eminescu a eliminat verbul *umbresc*, cu alte cuvinte a îndepărtat orice ton închis de pe ochii fetei, prin care s-ar fi putut sugera o cît de ușoară urmă a unei suferinți. În schimb, a scos în evidență seninătatea frunții albe, vrînd parcă *intenționat* să se depărteze de imaginea lamartiniană, în cazul cînd într-adevăr o avea prezentă în memorie :

Mais un pli qui se cache entre ses deux sourcils
. . . . . .
Montre que sur ce front quelques peine est passée.

Deosebirile față de presupusele modele franceze apar și în celelalte amănunte descriptive. Astfel brațul care „atîrnă leneș peste marginea de pat" nu-i o reproducere a imaginei din *Le dernier Chant*... „[l']un de ses bras pendants...", fiindcă, după cum am văzut, *altă* semnificație se găsește în poezia lui Lamartine și cu *totul alta* în aceea a lui Eminescu. Apoi, *leneș* nu traduce pe *mollement* din *La femme aux roses* a lui Théodore de Banville : „Et ses bras vigoureux, pliés comme des ailes, — Reposaient mollement sur des flots de dentelles". Prin epitetul *leneș,* Eminescu a dat

atitudinii un înțeles mai adînc decît acela cuprins în pretinsul corespondent francez. Nu-i vorba atîta de moliciunea fizică pricinuită de odihna somnului și care intră în contrast cu poziția brațelor „pliés comme des ailes", — *aceasta din urmă* indicînd atitudinea *permanentă* de ostentativă mîndrie a curtezanei, conștientă de frumusețea ei, — ci, mai ales, de acea liniște interioară străbătută de toropeala molesitoare a unor vagi dar voluptoase dorințe. Tinerețea, cu toate dorurile ei, abia înmugurește în trupul neprihănit al fetei, iar poetul, în aceeași neschimbată contemplație, notează semnele de trezire la viață a simțurilor, care însă nu ajung să depășească limita subconștientului :

De a vîrstii ei căldură fragii sînului se coc,
A ei gură-i descleștată de-a suflării sale foc,
Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri...

Zîmbetul nu este acela din poezia citată a lui Lamartine : „Sa lèvre, où le sourire erre encore au hasard, — glace le sentiment...", pentru că el nu continuă în somn fericirea împărtășirii vinovate a dragostei, („Plus encore que l'amour, la volupté s'y joue") ci prin el se înfiripă doar presimțirea caldă a împlinirii unui nelămurit încă vis de iubire. „La peine", de care pomenește Lamartine a lăsat urme adînci care se văd în trăsăturile feței. Aceasta „ressemble au lis penché bers le midi du jour, — Qu'ont déja respiré le zéphyr ou l'amour". Este ceva aici esențial deosebit de imaculatul surîs al fetei din *Călin*.

Chiar pentru voinicul care vrăjit privește fata, farmecul desprins din toată înfățișarea ei nu are caracterul unei senzualități brutale :

A frumuseții haruri goale, ce simțirile-i adapă,
Încăperile gîndirii nu mai pot să le înceapă.

(37—38)

Într-o variantă manuscrisă, versul 37 sună :

A frumuseții tale daruri ce cu ochii mei le pipăi,

Eminescu a înlocuit mai întăi expresia din partea a doua a versului, din cauza verbului prea concret în accepția lui proprie, *pipăi* și, mai apoi, *dar* prin arhaicul *har*. Acest din urmă termin sintetizează suma însușirilor trupești și sufletești care înfrumusețează pe cineva. În felul acesta, chiar dacă îl întrebuințăm exclusiv cu înțelesul de „calități fizice" el păstrează și sensul spiritual, deoarece toate calitățile sînt *daruri* primite de la o putere care-și are ființa dincolo de lumea noastră. Astfel, în poema Călin, terminul *har* sugerează frumusețea neprihănită a trupului, întregind sensul dat deja de celălalt, *curăție*, luat din același vocabular religios.

Primul sărut îl primește fata de împărat în somn, iar fericirea împlinirii dorului nu părăsește lumea fermecată a visului :

Vis frumos avut-am noaptea. Avenit un zburător
Și strîngîndu-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...

(61—62)

Această împletire de vis și realitate, de neprihănire și aprinsă dorință de dragoste, de adîncă suferință și exuberantă bucurie, la care participă întreaga natură, constituie, în armonia lor țesută pe canavaua basmului popular, esența poemei *Călin*.

Și acum, dacă ne reîntoarcem la problema pe care am pus-o la începutul acestei analize comparative, constatăm că, oricîte asemănări formale s-ar putea stabili între poema lui Eminescu și pretinsele modele franceze, nu poate fi vorba de o adevărată influență, întrucît altă semnificație a dat Eminescu tabloului fetei de împărat și altele cei doi poeți francezi în poeziile discutate. Vrem să spunem anume că, în cazul de față, nu a existat de la început o identică reacție afectivă în fața plăsmuirilor care se conturau tot mai precis în succesivele faze ale creației artistice. *Numai această identitate afectivă ar fi putut determina, printr-o firească asociație, anumite împrumuturi în detaliile*

descriptive. Poezia nu este doar rezultatul unei fragmentare elaborări de amănunte înodate la urmă pentru a se putea închega un tot, ci este simțită din capul locului ca *o unitate*, care se realizează pe încetul și, de multe ori, cu multă trudă, în timpul creației. Dacă Eminescu, de la *Călin Nebunul* și pînă la poema publicată, a făcut eliminări, adăugiri, substituiri de termini, aceasta înseamnă că a fost veșnic preocupat ca ceea ce prindea realitate în verb să sugereze cît mai bine inefabila armonie interioară. Comentatorii citați au pierdut din vedere tocmai acest caracter fundamental cînd, neținînd samă de *sensul profund* care diferențiază poezia lui Eminescu de „modelele" franceze, s-au oprit numai la înșelătoare asemănări de detaliu, uitînd să cerceteze nu atîta valoarea curentă a unor imagini sau cuvinte comune, considerate în chip izolat, cît, mai ales, *funcția poetică* a lor în legătură cu unitatea întregului.

IAȘII ÎN CREAȚIA EMINESCIANĂ*)

Nu avem de gînd să pornim pe drumul bătut de acei care au căutat pe ulițele singuratice ale bătrînului nostru oraș urmele pașilor lui Eminescu, scormonind, cu o indiscretă curiozitate, amintirile contemporanilor, pentru a descoperi, cu orice preț, fie fereastra umbrită de crengile în floare, din dosul căreia zadarnic aștepta poetul să se ivească chipul drag al iubitei, fie crîșma veche, pierdută pe dealul Tătărașului, în care, împreună cu nedespărțitul său prieten, Ion Creangă, afla răgazul unei ferite și îndelungate sfătuiri.

Ne interesează, însă, felul cum Eminescu a văzut orașul nostru și, mai ales, cum atmosfera, specifică lui, a creat cele mai prielnice condiții pentru realizarea poetică a ceea ce este mai de preț în creația eminesciană, datele biografice avînd doar rostul să explice legătura intimă dintre un anumit cadru exterior și stările sufletești.

Nici ședințele, uneori zgomotoase, ale Junimii, unde gluma ușoară, sarcasmul și zeflemeaua îl supărau atît de mult pe Eminescu [1]), nici mărunta agitație a lumii de „epigoni" în jurul acelorași patimi, nu constituiau esența structurală a Iașilor, așa cum aceasta apărea în viziunea poetului. El era atras, îndeosebi,

* Conferință rostită la Radio Moldova, la 16.IV.1942.

[1]) Faptul că Eminescu nu aprecia deloc acest fel de a reacționa al multora dintre membrii *Junimii* ni-i mărturisit într-o scrisoare adresată unui prieten și care însoțea poeziile *Povestea codrului, Povestea teiului, Singurătate,* și *Departe sunt de tine,* apărute în „Convorbiri literare" la 1 martie 1878. Reproducem din această scrisoare partea care ne interesează: „Spun drept că n-aveam de gînd

de acea dăinuire peste vreme a tuturor valorilor autohtone, care aiurea se înecau în marasmul înnoirilor străine de sufletul nostru. Vechea capitală a Moldovei îi apărea ca un oraş boieresc, cu tot ceea ce acest caracter conţine ca autenticitate românească. Şi desigur că Eminescu a avut cea mai limpede viziune a oraşului nostru. Aici, el nu a fost chinuit de priveliştea acelor prefaceri, caracteristice vremurilor noi, cu ridicarea unei pături sociale pe cît de fictivă pe atît de zgomotoasă, avînd mai mult agresivitatea propriei sale afirmări, decît înţelegerea unui rost într-o muncă de adevărată creaţie. În special, Iaşii n-au cunoscut, cel puţin în veacul trecut, existenţa *mahalalei* cu tot ce cuprinde aceasta ca deformanţă caricaturală a civilizaţiei şi culturii orăşeneşti. Acolo unde se afirma năzuinţa către o viaţă nouă, alcătuită după tiparele importate de la Paris, s-au născut şi acele manifestări ridicole care au constituit temele de predilecţie din opera lui Caragiale. Nu poate fi considerat ca o simplă coincidenţă faptul că marele nostru ironist şi-a ales tipurile sale din altă parte decît din oraşele moldoveneşti, după cum nu poate fi socotit fapt întîmplător că Eminescu la Iaşi a găsit cea mai favorabilă ambianţă lirismului său. Evident că aceste deformanţe,

a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoram Junimii din Iaşi, căci desigur că pentru convulsiuni lirice rîsul e mijlocul cel mai bun şi — cel mai rău. Atîrnă adică totdeauna de valoarea ce este-n ele şi de valoarea ce le-o dă autorul. Acest din urmă punct e mai cu seamă important, nu pentru deşertăciunea personală (departe de mine aceasta), dar pentru convingerea că lucrezi sau nu în zadar. Eu sînt scriitor de ocazie şi dacă am crezut de cuviinţă a statornici pe hîrtie puţinele momente ale unei vieţi destul de deşerte şi de ne-nsemnate, e un semn că le-am crezut vrednice de aceasta. Dacă forma pe care ele a-mbrăcat-o e vrednică de rîs, vei concede că nu aceasta a fost intenţia mea şi c-atunci e mult mai bine ca să nu se publice nici odată. În orice caz eu n-am vrut să le dau o formă ridiculă şi dacă sînt greşeli, eu din parte-mi am cîntărit orice cuvînt" (I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, IV, p. 134—135).

caracteristice mahalalei, principial trebuie privite ca simple etape pînă la închegarea unui tip definitiv al burghezului român cu rosturi bine definite. Totuşi realizarea progresului imitativ constituie esenţa permanentă a unei anumite psihologii, care, mai întotdeauna, se exteriorizează în contururi caricaturale şi care nu se întîlneşte în sufletul moldovenesc atît de conservator şi cu un exagerat, poate, simţ al ridicolului.

Eminescu a fost hotărît împotriva unui astfel de progres aşa cum el se înfăptuia, din nenorocire, în societatea noastră doritoare de occidentalizare. Şi nu l-a iubit, pentru că vedea în el o înstrăinare de lumea trecutului, pe cît de inutilă, pe atît de dureroasă, o abatere din calea unei evoluţii organice. Dar tocmai de acest „progres" a fost ferit, în zilele lui Eminescu, oraşul nostru. Esenţa lui, nealterată de viaţa nouă, o găsea poetul în casele boiereşti, înconjurate de grădini bătrîne şi uliţe tăcute de la margine, cu micile lor case pitite la umbra copacilor, în care se ducea un trai aşezat, în totul asemănător cu acel al satului. Astfel, în viziunea lui Eminescu, Iaşii apăreau ca realizarea unitară şi definitivă a tuturor posibilităţilor de viaţă autentică a unei lumi, care nu poate şi nu trebuie să sufere nici o schimbare.

În felul acesta, trecutul se continua neştirbit în lumea prezentului, căci timpul fusese învins de putinţa unei pure contemplaţii, nestînjenită de schimbările iluzorii ale vremii. Numai la Iaşi, Eminescu a putut să simtă evidenţa a ceea ce i se părea atît de esenţial în filozofia kantiană: lipsa de realitate obiectivă a timpului. Aici el a avut puternica senzaţie că putem depăşi, prin puteri magice, strictul determinism al fenomenelor în ireductibila lor succesiune, pentru a putea trăi, în prezent, viaţile trecutului şi ale viitorului. Numai la Iaşi, Eminescu a putut să realizeze jocul vrăjit al visului cu lumea concretă, al trecutului cu prezentul, în minunata sa nuvelă *Sărmanul*

Dionis. Cele două realități, atît de separate în conștiința comună, nu mai apăreau ca atare într-o lume în care ele se îmbinau atît de armonic.

Cutare casă, umbrită de pomii în floare, putea adăposti și farmecul dragostei de acum a poetului și pe aceea a călugărului *Dan* din vremea lui Alexandru cel Bun. Iar Eminescu le trăia laolaltă pe amîndouă, fiindcă avea sentimentul adînc al permanenței unei vieți în veșnic aceleași forme.

Iată de ce decorul de la începutul poeziei *Pe aceeași ulicioară*, în care se află întreaga atmosferă romantică a Iașilor de totdeauna, îl regăsim în nuvela *Sărmanul Dionis*, tocmai în vremea îndepărtată a lui Alexandru cel Bun. Identitatea imaginilor apare în amănuntele esențiale:

Pe aceeași ulicioară
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai ivești !

Și aceiași pomi în floare
Crengi întind peste zăplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi.

Și în Iașii străvechi, călugărul *Dan* bătea același drum spre aceeași casă a iubitei, iar „pe marginea uliței, de-asupra zaplazurilor, atîrnau cîte o jumătate din ramurile arborilor grădinilor". Și aici sînt aceleași ferești cu gratii, din dosul cărora se iveau chipurile atît de dorite.

Apoi același cadru, în lumina ireală a lunii, apare, de astă dată în decor de iarnă, în schița *La aniversară*, scrisă tot la Iași: „Era o noapte frumoasă, lună, un ger aspru fără pic de vînt. Ninsoarea se lăsase pe garduri și zaplazuri de amîndouă părțile ulicioarei. Zăpada încărcase crengile și acoperămintele caselor" (*Nuvele*, ed. Gerota, p. 67).

Nu poate fi vorba aici de acel cadru aproape stereotip din poeziile idilice, concepute în epoca de studenție la Berlin și desăvîrșite la Iași ! Acolo se găsește o natură făurită din reminiscențele copilăriei sau ale lecturilor din literatura romantică germană, — care și-a pierdut caracterul ei de unicitate. Apar veșnic aceleași elemente, adevărate *leit-motive*: codrul, lacul, izvorul, teiul, sunetul buciumului sau al cornului, etc. Acestea revin mereu, aproape neschimbate, doar cu mici variații cerute de tonalitatea puțin diferită de la o poezie la alta.

În cazul de față, tabloul are un vădit caracter de autenticitate. Nicăieri nu găsim o mai strînsă legătură între cadrul exterior și tonul afectiv ca în această poezie, scrisă cu siguranță la Iași. Permanența acestui cadru în opoziție cu schimbarea petrecută în sufletul iubitei creează puternica impresie a realității lui obiective, în care-și găsește un corelativ exterior statornicia sentimentului de iubire din sufletul poetului: Aceeași ulicioară... aceiași pomi în floare..., dar:

Altul *este al tău suflet,*
Alții *ochii tăi acum,*
Numai eu rămas **aceleași**
Bat mereu **aceleași** *drum.*

Ulicioara, crengile în floare, aplecate peste zăplaz, sînt aceleași ale călugărului *Dan*, după cum și în iubirea neschimbată din sufletul poetului trăiește dragostea lui *Dan* pentru *Maria*. Numai iubita este alta, ca aparține vremii, pentru că nu poate realiza lăuntric totala împărtășire din veșnicia iubirii.

Dar această viziune a permanenței, a trăirii dincolo de vremelnicie, nu o putea avea Eminescu decît într-o atmosferă în care totul este vechi dar într-o continuă și neschimbată actualizare.

De aici provine și acceptarea filozofică a unui adevăr, care stăpînește dorințele noastre omenești. Numai la Iași, în cadrul unei vieți patriarhale, cu obiceiuri

străvechi, Eminescu a putut găsi liniștea unei senine contemplații poetice.

Mai tîrziu, la București, în lumea zgomotoasă de acolo, indiferența iubitei va trezi alte sentimente, pline de contradicții, iar tonul regretului va deveni agresiv și, ceea ce este într-adevăr surprinzător, de o indiscreție aproape supărătoare :

Pe lîngă plopii fără soț
Adesea am trecut ;
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m-ai cunoscut.

La geamul tău ce strălucea
Priviri atît de des ;
O lume toată-nțelegea,
Tu nu m-ai înțeles.

La Iași, crengile încărcate de floare, parcă voind să dăruiască poetului primăvara eternă de acolo de unde chipul iubitei nu mai apărea ca în trecut, sînt martorii discreți ai tristeții. La București, toți vecinii participă la durerea atît de ostentativ mărturisită. La Iași, luna cu razele ei bătea ireal în fereastră. La București, geamul strălucea plin de lumina fastului. Poetul își strigă acum regretul cunoscut de toți. Două lumi, două momente psihologice, care închid în ele aceeași veche poveste, dar care sînt atît de deosebite în expresia lor artistică.

La Iași, în liniștea bibliotecii, Eminescu aduna cu răbdare vechi manuscrise, în care se descifra tot mai mult trecutul. În intimitatea caldă a odăii, la masa de brad, în nopțile lungi de iarnă, amintirile se înșirau cu țîrîitul monoton al greierilor și se înșiruiau în ritmul potolit al versului. Vara, în ceardacul căsuței lui Creangă din Valea Țicăului, aștepta în tăcere răsărirea luceafărului de după dealurile domol înclinate, năzuind către pacea adîncă a cerului înstelat. Toamna, în rătăcirile lui cu nedespărțitul său prieten Creangă,

se trudea să pătrundă sensul tainic al existenței. Și fiecare își purta cu sine propria sa melancolie, unul întinzînd aripile largi ale gîndului spre lumile veșnice, celălalt ducînd povara nostalgiei fără leac a satului părăsit, dar amîndoi simțind că nimic din ceea ce se petrece în lumea nouă nu le poate aparține. Ulițele singuratice erau făcute parcă anume să le străjuiască visarea. Nimeni nu le stînjenea zborul gîndurilor, pentru că, în orașul cu viața închisă în fundurile grădinilor dintre zaplazurile înalte, nici o privire nu căuta să scormonească rosturile unor vieți care ieșeau, poate, din făgașul traiului comun. Această discreție, semn al unei rare distincții sufletești, care a fost adevăratul blazon de noblețe al Iașilor, a constituit atmosfera prielnică unei contemplații, care a creat ceea ce este mai armonios, mai lipsit de contradicție din toată opera eminesciană.

La București, însă, Eminescu nu a mai găsit aceeași atmosferă. Aici lupta era îndîrjită, aproape brutală. Lumea se îngrămădea nesățioasă pentru a cîștiga ceea ce lui Eminescu i se părea atît de zădarnic. El a fost nevoit să ia atitudine și de aceea creația sa nu mai este pătrunsă de acea senină melancolie nocturnă a contemplației. Versurile din *Scrisori* închid elemente exagerat decorative, pentru a contrasta mai puternic cu prezentul foarte puțin poetic. Armonia interioară se rupe și acum poetul, în lungi perioade retorice, aruncă invective acelora pe care îi socotea vinovați de această năpraznică și lipsită de sens transformare a societății noastre. Cînd se coboară în propriul său suflet, nu mai găsește liniștea de odinioară, ci chinul unui zbucium prevestitor al sfîrșitului tragic :

Dar orgunele-s sfărmate și-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate, cum în nopți izvorul sare.
P-ici — pe colo mai străbate, cite o rază mai curată
Dintr-un **Carmen Saeculare** *ce-l visai și cu odată.*
Astfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,

Se împing tumultoase și sălbatice pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Mai tîrziu, cînd s-a reîntors în orașul tihnei patriarhale, sufletul său chinuit nu și-a mai putut recîștiga seninătatea de altădată. Și, odată cu întunecarea lui, se afunda și Iașii tot mai mult în trecut, așteptînd veșnic pe acel care, dezlegîndu-i vraja, să-l poată trezi din somnul lui adînc.

VARIAȚII PE ACEEAȘI TEMĂ ÎN IDILA EMINESCIANĂ

Motivele care domină poezia din tinereță a lui Eminescu se pot urmări în domeniul analog al romantismului german sau francez, iar forma lor de expresie mai păstrează unele puternice reminiscențe din creațiile predecesorilor.

În această epocă, poetul este conștient de incertitudinile sale, de lipsa unei originale inspirații cum și de faptul că ceea ce făurea în cuprinsul versurilor poate fi oricînd supus judecății acelora pe care îi credea mai înzestrați decît dînsul.

E vremea cînd Eminescu lăsa deplină libertate ca cei de la conducerea revistei „Convorbiri literare", unde el începuse să-și publice poeziile, să facă oricîte îndreptări vor crede de cuviință.

Mai tîrziu însă, cînd și-a dat samă de toate posibilitățile sale, cînd *creația*, cu toată truda ei, a constituit singurul rost al existenții, el a interzis cu hotărîre orice amestec străin, chiar dacă acesta ar fi venit din partea lui Maiorescu, pe care poetul îl prețuia îndeajuns.

Această epocă de conștientă conturare a personalității sale poetice este dominată de *inspirația idilică*. Eminescu părăsește acum făgașurile comune ale romantismului străin precum și tiparele vechii noastre poezii, iar în sufletul său simte chemarea puternică a naturii, în mijlocul căreia își trăiește visurile sale de iubire. Aceste visuri statornicite în vers, constituie singurul sens al vieții sale, pe lîngă care celelalte preocupări sînt subordonate ori socotite de-a dreptul lipsite de înțeles.

Cît a stat la Berlin, unde fusese trimes pentru studii sistematice de filosofie, Eminescu nu a trăit atît în farmecul perspectivei de a ajunge un corect profesor universitar, așa cum dorea Maiorescu, cît mai ales, în acela al unei lumi himerice, căreia căuta să-i dea contururi precise în creația sa artistică.

Publicarea manuscriselor lui Eminescu a dezvăluit acelora care se interesează de procesul creației artistice, întreaga muncă migăloasă a poetului pentru desăvîrșirea versurilor sale. De la prima transcriere, aproape la întîmplare, a inspirației, pînă la textul definitiv, găsim numeroase încercări, în care se lămurește tot mai mult ceea ce, în primul moment, nu-și găsise expresia poetică așa cum o impunea o severă conștiință artistică.

În special sînt interesante redacțiile manuscrise ale poeziilor idilice, pentru că ele ne arată felul cum Eminescu, absorbit de veșnic aceleași elemente ale naturii, caută să creeze anumite variații, păstrînd și temele dominante, care devin adevărate „leit-motive". Ceea ce s-ar părea unora reveniri provocate de o sărăcie a inspirației nu-i, în realitate, decît reluarea temelor fundamentale care formau unitatea întregii creații și lasă acea nelămurită, însă persistentă impresie a unei armonii, întîlnită doar în muzică.

Codrul, lacul, izvoarele, umbrite de crengile încărcate de floare ale teiului, constituie elementele dominante ale poeziei idilice.

În epoca berlineză și în acea imediat următoare a revizoratului, Eminescu șlefuia diamantul atît de prețios al poemei *Călin*, din care se desprindeau așchii, cărora, cu aceeași migală căuta să le dea o formă nu mai puțin de preț. E vorba, în special, de *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, publicate toate trei în numărul de la 1 septembrie 1876 al „Convorbirilor literare". Apoi, de acelea apărute în preajma aceluiași an, sau concepute în această perioadă și publicate mai tîrziu: *Floare albastră*, („C.L.", 1 aprilie 1873), *Făt-Frumos din tei* („C.L.", 1 februarie 1875), *Povestea teiului*, *Povestea codrului* („C.L.", 1 martie 1878), *O rămîi* („C.L.", 1 februarie 1879), *Lasă-ți lumea...* (ed. Maiorescu, 1883). În ele revin aceleași motive, toate sînt *variații pe aceeași temă*.

Întreaga trudă a poetului constă însă în crearea de noi acorduri, de nuanțe, capabile să *diferențieze poetic* ceea ce era înglobat în aceeași viziune.

Astfel primele trei manuscrise, din cele șase, ale poeziei *Dorința* „sunt pline de reminiscențe din *Călin*, la care poetul lucra în aceeași vreme, și toate aceste reminiscențe au fost eliminate din textul definitiv" [1]). La fel, în ms. III al poeziei *Crăiasa din povești* se află un pasaj al poemei *Călin*, în versuri de 8 silabe (Botez, p. 308).

Un vers din *Călin*, care, în redacția definitivă, a fost cu totul modificat, a servit poetului ca punct de plecare pentru *Lacul*. „În ms. 2202, 108, pe foile 105 — — 109 se găsește o versiune a poemului *Călin*: în această versiune, la f. 108, se găsește v. 215 din această poezie, supt forma:

Lîngă lacul cel albastru încărcat cu nuferi mari,

șters aproape tot și corectat așa cum a și rămas definitiv:

Lîngă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate.

Pe marginea albă a acestei foi, Eminescu reia forma întîia a versului și începe o poezie în versuri scurte, care este prima strofă a poeziei *Lacul*:

Lîngă lacul cel albastru,
Încărcat cu galbeni nuferi,

[1]) M. Eminescu, *Poezii*, București, s.a. Ediție îngrijită de Constantin Botez, p. 311. Toate variantele din manuscrise le dăm după această ediție, pe care o citățm prescurtat cu numele editorului: Botez. Păstrăm și enumerarea cu cifre romane a manuscriselor, deoarece aceste numere indică, aproximativ, și ordinea lor cronologică.

Trece iubita-n lacrimi
Vîntu-ntreabă de ce suferi ?

„După care urmează alte 5 strofe, toate păstrate în forma definitivă a poeziei, pe cînd la această primă strofă a renunțat". (Botez, p. 310).[1] Renunțarea însă a fost numai parțială, întrucît imaginea lacului figurează, cu elementele sale esențiale, și în textul publicat:

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă...

(v. 1—2)

Dar nu vine... Singuratic
În zadar suspin și sufăr
Lîngă lacul cel albastru,
Încărcat cu flori de nufăr.

(v. 17—20)

Dacă locurile prea asemănătoare au fost cu grijă eliminate, totuși au rămas unele „leit-motive", care constituie firul de legătură dintre aceste poezii. Imaginea :

S-adun flori în șezătoare
De painjen tort să rumpă,
Și anină-n haina nopții
Boabe mari de piatră scumpă,

(*Crăiasa din povești*, 5—8)

prezintă, desigur, o mare asemănare, mai ales din cauza unor elemente formale, cu versurile 17 — 18 din *Călin :*

Tremurînd ca licurește și se pare a se rumpe,
Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe,

unde este vorba tot de o pînză de painjen.

Și în *Povestea teiului* găsim astfel de reminiscențe. Le citățm pentru a ne da samă cum Eminescu, prin

substituiri de termini, a știut să varieze același text, care, altminteri, ar fi creat penibila impresie de autopastișare. Astfel v. 62 :

Dar se simte prinsă-n brațe,

își are corespondentul în v. 39 din *Călin :*

El în brațe prinde fata...

Apoi reacția plină de aparente contradicții a fetei este la fel în amîndouă poeziile, însă expresia este alta :

Ar striga... și nu se-ndură.

(*Povestea teiului*, 65)

În *Călin* (v. 188), fata

... ar răcni și nu cutează.

S-ar părea că, aici, avem de a face cu o simplă înlocuire de termini sinonimi. În realitate, la o mai atentă cercetare, se constată că verbele respective nu prezintă o identitate de înțeles. Nuanțele care le diferențiază scot la iveală deosebirile esențiale dintre cele două stări sufletești. *Strigătul* fetei din *Povestea teiului*, pe care aceasta *nu se-ndură* să-l scoată, ar exterioriza și *spaima* ei în fața neașteptatei apariții a tînărului, dar, în același timp, *și chemarea în ajutor*. Tocmai în acest de al doilea sens al verbului găsim punctul de diferențiere față de celălalt verb, întrebuințat în *Călin : ar răcni...* (Se spune *te strig*, dar nu se poate spune *te răcnesc*). Fata însă *nu se-ndură* să ceară nimănui ajutor, pentru că, odată cu *spaima* de o clipă, ea are și acea străfulgerare a gîndului că dorul ei nelămurit se împlinește în dragostea tînărului. (Acest *dor nelămurit* își găsește expresia poetică în varianta mai veche, *Făt-Frumos din tei : Dusă de pustie gînduri Și de-un dor fără de nume*). În *Călin*, fata de împărat are un moment de adîncă uimire în fața reapariției voinicului : *Ar zîmbi și nu se-ncrede...* Această pre-

zență, atît de mult *dorită*, este acum atît de neașteptată, încît fetei nu-i vine a crede în realitatea ei. Ea nu-și poate îngădui nici un fel de manifestare, oricît de umilă, a *fericirii*. *Ar răcni* de bucurie, însă *nu cutează*, nu îndrăznește, ca nu cumva să rupă vraja visului. Este exprimată aici acea stare de înaltă tensiune sufletească, în care posibilitățile noastre de trăire în deplinătatea conștiinței lucide sînt cu mult depășite. Toată fericirea din trecut a fetei a fost atît de mare, încît ea nu a fost simțită ca o realitate: *Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător — Și strîngîndu-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...* Dar această fericire a fost și atît de trecătoare, încît ea nu a putut aparține decît unui vis, sau unei minuni: *Rîde doar cu ochi-n lacrimi, spărietă d-o minune...* Acum, mai mult ca oricînd, fetei îi e teamă ca nu cumva să fie tot un vis și, [. . .] [1]) nesocotit, să-l spulbere.

Mai sînt și alte notații de amănunt, care apropie aceste două poezii. Astfel în *Călin*, iubitul:

> **O dezmiardă cu durere**, *suspinînd o drăgostește,*
> *Pleacă gura la ureche-i, blînd pe nume el o cheamă. . .*
>
> (v. 184—185)

Același gest de intimitate discretă se găsește și în *Povestea teiului*:

> **O dezmiardă** *ș-o întreabă,*
> *Iar ea fața și-o ascunde. . .*
>
> (v. 69—70)

Adaosul complimentar din *Călin* accentuează însă nuanța particulară afectivă: suferința voinicului de a fi regăsit iubita alungată, ducîndu-și viața săracă și singuratică în „coliba împistrită".

În *Povestea teiului*, Blanca **își ascunde fața**, se interiorizează, pentru a-și putea mai ușor lămuri

1) Lipsă în text (n. ed.).

ceea ce se petrece în sufletul său. În *Călin*, fata de împărat răspunde cu aceeași atitudine:

> *Își ascunde fața roșă l-a lui piept duios de mire,*
>
> (v. 193)

însă aici se exprimă *increderea* în fericirea deplinei împărtășiri.

Apoi, în *Povestea codrului*, găsim ca și în *Călin*, același ton șăgalnic în descrierea fabuloasă a vieții din natură:

> *Peste flori, ce cresc în umbră,*
> *Lîngă ape, pe potici,*
> *Vezi bejănii de albine,*
> *Armii grele de furnici.*
>
> (v. 13—16)

În *Călin*, însă, vietățile participă toate la sărbătoarea nunții și, deci, poetul a dat *alt sens* traiului lor, după caracteristicile care pot fi transpuse în rosturile omenești:

> *Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine*
> *Curg în riuri sclipitoare peste flori de miere pline. .*
>
> (v. 211—212)

> *Trec furnici ducînd în gură de făină marii saci. . .*
>
> (v. 241)

În variantele manuscrise ale poeziei *Povestea codrului* se găsesc versuri prea asemănătoare cu unele din *Călin*, la care Eminescu a renunțat, iar altele pe care le-a utilizat în celelalte poezii idilice, concepute în aceeași epocă. (Botez, p. 331). Astfel, după v. 24: *...Să le facă mai presus*, urmează strofa:

> *Dar eu sunt ca-n poveste*
> *Puișor drăguț de prinț,*

Cu obrajii plini și [roșii] rumeni
[Și] Cu ochii [mari] reci cuminți[1])

care, după mai multe schimbări, a întrat în *O rămîi* :

În al umbrei întuneric
Te asamăn unui prinț,
Ce se uit-adînc în ape
Cu ochi negri și cuminți.

(v. 5 — 8)

Și-a dat samă Eminescu de faptul că asemănarea cu un prinț chiar dacă ea este însoțită de anumite diminutive *(puișor drăguț...)*, — care dau expresiei un aer de ingenuitate naivă, — trebuie să o facă altcineva. Tonul pe jumătate glumeț, de copilărească și zburdalnică intimitate, cuprins în versurile: *Mi-ar părea cum că natura — Toată mintea ei și-a pus, — Decît ori și ce păpușă — Să te facă mai presus*, ar fi fost de-a dreptul deplasat în cazul unei raportări la persoana care vorbește. În schimb, în *O rămîi*, *pădurea* face această asemănare, încorporînd ființa dragă în primitivitatea ei nealterată de gînd omenesc. Eminescu a renunțat și la diminutive și la notațiile descriptive, socotite acum ca inutile. A introdus însă clar-obscurul umbrei, apoi ochii care se uită adînc în ape și care nu mai sînt nici *mari*, nici *reci*, ci *negri* și *cuminți*, în armonie cu taina de nepătruns a firii. A păstrat, totuși, *ca-n poveste* din primul vers al variantei manuscrise, dar și în cazul acesta, comparația nu o mai face tînărul ci *teiul* :

1) Dăm explicația parantezelor întrebuințate de Constantin Botez: „Versurile sau cuvintele șterse le-am dat închise între paranteze drepte iar ceea ce era scris deasupra, a fost transcris imediat în urma parantezelor. Cînd un vers sau un cuvînt nu era șters, dar totuși Eminescu a scris deasupra sau alăturea versul în altă formă sau un alt cuvînt, atunci primul vers sau cuvînt a fost închis între paranteze ovale, iar adaosurile au fost transcrise imediat în urma parantezelor" (p. XI).

„O, priviți-i cum visează
Visul codrului de fagi !
Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei își sunt așa de dragi !"

(*Povestea codrului*, 49—52)

În aceleași manuscrise se mai găsește schițată o strofă, care, mai apoi, a fost utilizată în *O rămîi (Ibid.)* După v. 31 — 32: *Și prin somn auzi-vom bucium — — De la stînele de oi*, urmează strofa neterminată :

Iar prin frunza fremătoasă
Și mișcarea naltei ierbi
Printre
Mersul cîrdului de cerbi.

Cum vedem, versul 3 este numai început. Lui Eminescu i-a fost ușor să schițeze elementele din natură care se dezvăluie acelora ce știu să-i pătrundă adîncurile. Mai greu i-a fost să exprime *modul* acestei destăinuiri. Strofa o găsim completată în f. 71 a manuscrisului III :

Iară frunza fremătoasă
Și mișcarea naltei ierbi
Printre visuri să se pună
Mersul cîrdului de cerbi.

Dar nrer această redactare nu l-a mulțumit pe Eminescu. În *O rămîi* (strofa III, v. 9 — 12) găsim textul definitiv :

Și prin vuietul de valuri
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cîrdului de cerbi.

„Vuietul de valuri" are o rezonanță mult mai adîncă și mai tulburătoare decît „frunza fremătoasă" din redacțiile anterioare. Ea amintește de acele profunde zguduiri ale naturii, care preced apariția divinității.

În *Rugăciunea unui dac* se află ceva asemănător, însă cu un înțeles mai greu, pentru că acolo este vorba de însuși Stăpînitorul ascuns al lumii :

În vuietul de vînturi auzit-am al lui mers...

(v. 17)

În varianta din ms. III, „mersul cîrdului de cerbi" era auzit „printre visuri", ceea ce-i dădea un caracter de irealitate, căci nu era perceput cu o conștiință trează. În textul definitiv, această taină este relevată în ascuns numai celui drag. Este aici acel nelămurit fior al unei destăinuiri, de care se pot bucura numai cei inițiați.

Se găsesc, apoi, în aceste poezii idilice, motive foarte asemănătoare, exprimate prin *aceiași termini*, sau *aceleași forme*, care dovedesc o inspirație unică. Diferențierea expresiei poetice s-a făcut ulterior, în numeroasele variante rămase în manuscris. Astfel, în *Făt-Frumos din tei*, versurile :

Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri făr-de capăt,

(v. 33—34)

pot fi apropiate de unele din *Lasă-ți lumea ...* :

Vin cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri...

(v. 5—6)

Din capul locului, versurile din *Făt-Frumos din tei* prezentau o asemănare mult mai accentuată cu acelea din *Lasă-ți lumea...* în variantele din ms. IV, V și VIII (Botez, p. 335), găsim :

Pe cărări cu cotituri
Ea în codru rătăcește.

*

Prin umbroase cotituri
Ziua-ntreagă rătăcește.

*

Prin umbroase cotituri
[Ziua] Sara-ntreagă rătăcește,

În textul publicat, Eminescu a fixat expresia adecvată momentului din *Făt-Frumos din tei* : „Pe cărări pierdute-n vale", în care determinantul *pierdut*, atît de frecvent în lirica sa, devine *dominant* pentru întreaga poezie : *La castel în poartă calul — Stă a doua zi în spume, — Dar frumoasa lui stăpînă — A rămas pierdută-n lume.* În schimb, a păstrat verbul *rătăcește* în *Lasă-ți lumea...*, pentru că, aici, el exprimă acel drum sinuos al visului de iubire fără țintă, *cotiturile* fiind reprezentarea simbolică a necontenitei primeniri de perspectivă sufletească. *Rătăci*, la rîndu-i, devine dominant în idila lui Eminescu (cf. : *Amîndoi vom merge-n lume — Rătăciți și singurei...* din *Povestea codrului*).

Uneori diferențierea elementelor cuprinse în primul moment al inspirației a mers atît de departe, încît nimeni n-ar putea bănui originea lor comună. Cine ar putea crede că *ochii albaștri* din *Crăiasa din povești* și-au găsit, la început, expresia poetică a profunzimii lor tainice, la fel ca în poema *Călin* ?

Prima redactare a poeziei *Crăiasa din povești* are titlul *Țisituri*. „După ortografie pare scrisă pe la 1872. Este o versiune foarte îndepărtată de textul publicat : din cele 36 v. ale sale, numai 11 sînt mai apropiate de cele din text". (Botez, p. 308).

În redacția definitivă, aceea care a fost publicată în „Convorbiri literare", strofa care cuprinde expresia *ochi albaștri*, are forma :

Ea se uită... Părul-i galbăn,
Fața ei lucește în lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

(v. 25—28)

În *Țisituri* găsim cu totul altceva :

Și albaștri mari sunt ochii,
Fiii frunții luminate,
Strălucesc adînc ca două
Picături d-eternitate.

În varianta din ms. II (Botez, p. 309) întreaga strofă a fost reluată. Pentru fiecare vers găsim cîte două sau chiar trei încercări, unele șterse, altele lăsate împreună. Citățm numai pe acele din care se poate închega o strofă unitară :

Părul ei cel lung de aur,
Fața marmură curată,
Iar în ochii ei albaștri
[Vecinicia i-adunată].

Ultimul vers a fost șters și înlocuit prin acela care figurează în textul definitiv : „Toate basmele s-adună", pus de Eminescu *independent* de cerința formală a rimei. În ms. III găsim o variantă mai apropiată de redacția publicată :

Fața ei e ceară albă,
Părul-i blond lucește-n lună,
Iar în ochii ei albaștri
Toate basmele s-adună.

Acest penultim manuscris datează tocmai din epoca în care Eminescu lucra la poemul *Călin*. Substituirea terminului *eternitate* prin *vecinicie* o întîlnim și în variantele acestei poezii. Astfel versurile din ms. II, VIII (Botez, p. 319) :

Și scurgi noaptea lor albastră...
Dulcea lor eternitate
Ce ușor se poate stinge
Prin plînsori îndelungate,

au devenit în textul definitiv :

Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce vecinicie,
Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie...

(v. 129—130)

Din cercetarea comparativă a acestor variante se constată : 1. Eminescu a înlocuit, în amîndouă poeziile, neologismul abstract *eternitate* prin mai sugestivul *vecinicie*. Această substituire este, desigur, contemporană. Urmează, deci, că între ms. II și III ale poeziei *Crăiasa din povești* nu s-a interpus un timp prea îndelungat, amîndouă datînd din epoca în care poetul lucra la desăvîrșirea primelor încercări ale poemei *Călin* ; 2. A menținut această notație poetică numai în *Călin*, găsind o alta pentru *Crăiasa din povești*. Această diferențiere s-a făcut în aceeași vreme, cînd el lucra la ambele poezii și cînd, deci, era preocupat de varierea motivelor ; 3. Substituirea terminilor nu era împiedicată de necesitățile formale ale rimei. Cînd Eminescu a înlocuit pe *eternitate* prin *vecinicie*, în chip firesc s-a făcut și cealaltă substituire : *...îndelungate* prin *pustie*. La fel, și în *Crăiasa din povești*, unde, odată găsită expresia : *Toate basmele s-adună*, schimbarea din v. 2 apare tot atît de naturală : *Părul-i blond lucește-n lună. Simțim* că ea n-a fost cerută de nevoia de a pune la sfîrșitul versului un cuvînt care să rimeze cu *adună*, ci că *întreaga* imagine este cerută în chip *organic* de schimbarea efectuată în ultimul vers : Basmele care se adună în ochii fetei sînt doar himerice plăzmuiri în lumina de vis a lunei.

Diferențierile de expresie poetică nu apar atunci cînd imaginile sînt prea asemănătoare în structura lor intimă și cînd, deci, ele cer aceiași termini, care devin, din cauza aceasta, *dominanți* în poezia idilică.

Dar și în cazurile acestea, Eminescu știe să nuanțeze motivele prin armonii sonore, prin introducerea unor detalii și prin unele gradații, care exteriorizează diferite intensități ale sentimentului.

În poezia idilică apare foarte des *teiul* cu ramurile sale aplecate deasupra izvorului sau a lacului. El este crainicul dragostei. Mirosul florii naște și împlinește dorul împărtășirii : *Flori de tei în păru-i poartă... (Făt-Frumos din tei,* 51*). E-un miros de tei în crînguri, —*

Dulce-i umbra de răchiți, – Și suntem atît de singuri – Și atît de fericiți (Lasă-ți lumea, 45–48*).*

Teiul este apoi martorul voluptății iubirii:

Pe genunchii mei ședea-vei,
Vom fi singuri-singurei,
Iar în păr înfiorate
Or să-ți cadă flori de tei.

(*Dorința*, 9–12).

Dar voluptatea împărtășirii sentimentului erotic se împreună cu aceea a somnului, în care se realizează contopirea profundă cu natura, prin pierderea conștiinței eului. Parfumul crud și tare al florilor de tei este un adevărat narcotic, singurul în stare să ne afunde în adîncul neființei, prin dragoste și somn:

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

(*Ibid.*, 21–24)

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea peste noi...

(*Povestea codrului*, 29–30)

Motivul dominant în *Dorința* este căderea neîncetată a florilor de tei, exprimat cu același termin și în aceeași formă a verbului: *or să cadă...*, la sfîrșitul celor două strofe citate. Această repetare nu poate fi interpretată decît ca expresia unei tiranice obsesii.

Eminescu s-a trudit însă mult pînă să ajungă la această sugestivă soluție poetică, atît de naturală și atît de simplă peutru noi cei care-l citim.

În variantele manuscrise (Botez, p. 311, 312), găsim numeroase încercări, în care verbele sînt deosebite. Astfel în redacția cea mai veche, v. 11–12 sună: *Scutura-se-vor în păru-ți, [Rînduri-rînduri] flori de tei.* Iar în ms. IV apare, pentru prima oară, verbul din textul definitiv: *Și în păr înfiorate – Lin căde-ți-or*

flori de tei (v. 11–12); în schimb, în strofa finală, găsim: *Risipi-s-or flori de tei*, în ms. V: *Vor ploua tot flori de tei*, în care adverbul *tot* sugerează palid repetarea obsedantă a motivului. În ms. VI, ultimul păstrat pînă la textul definitiv, expresiile sînt identice în amîndouă strofele: *Or să cadă flori de tei.* Această identitate nu l-a mulțumit însă pe Eminescu, pentru că ea nu exprima acea *gradație* a intensității momentelor aflate în strofele citate. În adevăr, v. 9–12 cuprinde o scenă ușoară, în care căderea florilor „înfiorate" este numai *prevestirea* acelei cufundări în lumea visului. Apoi, de această dăruire din partea naturii se bucură numai iubita, care primește florile în păru-i, ca pe o simplă podoabă. Doar epitetul *înfiorate* face să se presimtă tulburătoarea participare a naturii, pînă la totala absorbire a dragostei în neființă. Numai la urmă, în redacția publicată, Eminescu a găsit nota diferențială în expresia poetică, dînd somnului sensul adînc de pătrundere în armonia ascunsă a firii: *Adormind de armonia – Codrului bătut de gînduri,–Flori de tei de-asupra noastră – Or să cadă rînduri-rînduri.* Rima *gînduri-rînduri* pare o îngînare profundă și continuă a împărtășirii celor două realități, contopite tot mai mult în lumea somnului și a morții, deoarece repetarea – *rînduri-rînduri*, sugerează tocmai *îngroparea* tot mai în afund a celor care au realizat lăuntric această împărtășire. Trebuie să observăm că, în poezia lui Eminescu, teiul străjuiește și pacea mormîntului, după cum a adăpostit voluptatea dragostei și a somnului: *Să treacă lin prin vînt – A tot șiuloarea, – De-asupra-mi teiul sfînt – Să-și scuture floarea* (*De-oi adormi*, 25–28).

Aceeași idee este exprimată în *Povestea codrului* prin *troieni*, de care la fel se asociază *îngroparea* naturii sub zăpadă, floarea de tei fiind, aici, lințoliul greu, așternut peste acei pierduți în somn și vis.

Mai tîrziu, în *Scrisoarea IV*, Eminescu reia acest motiv, introducînd însă terminii la care renunțase în *Dorința*, pentru că-i socotise lipsiți de sugestivitate:

Iară tei cu umbra lată și cu flori pînă-n pămînt
Înspre apa-ntunecată lin se scutură de vînt;
Peste capul blond al fetei zboară florile și-o ploaie...

(v. 57—59)

Verbul *ploua* figurează în ms. V al poeziei *Dorința*, fiind înlocuit în redacția definitivă prin *cădea*, fiindcă acesta din urmă are și mai multă greutate și exprimă și o *permanență* a acțiunii. Ploaia este ceva trecător, iar, în cadrul prea decorativ din *Scrisoarea IV*, ea constituie un simplu joc șăgalnic și spectaculos al naturii, provocat de o cauză exterioară și fortuită: adierea vîntului.

În starea premergătoare deplinei adormiri a conștiinței de sine, sufletul își simte propria sa zmulgere din vremelnicie și integrarea lui în armonia totală a naturii. Murmurul izvorului, baterea vîntului, foșnetul frunzelor sînt *îngînări* ale gîndurilor descătușate din determinismul cunoașterii limitate. În aceste clipe, armonia se realizează în esența cea mai intimă a ființei omenești, neputîndu-și găsi expresia în *cuvînt*, ci numai în muzică, în melodia pură.

Din vocabularul limbii noastre, Eminescu a ales verbul *îngîna*, care să exprime inefabilul acord dintre cele două realități. Sensul terminului ni este lămurit mai bine într-un pasaj din nuvela *Sărmanul Dionis*: *Odată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor; îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el îngînau cîntările ce lui îi treceau prin minte* (ed. Gerota p. 170).

Terminul apare în poezia *Dorința* cu toată plinătatea înțelesului:

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt.

(v. 17—20)

Variantele manuscrise ne arată că Eminescu a fost preocupat de a da strofei o anumită sonoritate, în care să domine *nazalismul* caracteristic acestui verb. Astfel de la început a făurit rima *cînt-vînt*: *Visul nostru ni-l îngîne — Un murmur, un dulce cînt — Blînda batere de ape — glas întunecat de vînt* (ms. II, Botez, p. 311—312). Găsim aici toți terminii dominanți, care figurează și în redacția publicată. Pe Eminescu nu l-a mulțumit însă *armonia fonetică* a strofei. *Aceasta*, în special, trebuie să sugereze pe aceea lăuntrică. În ms. III verbul este pus la viitor, în forma inversată, care accentuiază ritmul: *Visul nostru îngîna-vor...* Apoi acest timp exprimă mult mai bine *siguranța* acestei trăiri a vieții naturii decît conjunctivul din primul ms. unde se exprimă numai o dorință. Tot în acest ms., în locul *apelor* apar *singuratice izvoare*. Această individualizare sporește impresia de singurătate, dealtminteri notată direct prin epitet. De-abia în ms. IV găsim versul 18 pe deplin închegat ca expresivitate sonoră: *Îngîna-ne-vor c-un cînt*, în care, din 7 silabe, 5 au nazala **n**. Versul 17 (primul din strofă) este o simplă și fugitivă enunțare: *Vom visa un vis ferice...* Epitetul *ferice* este gol de conținut precis. Și a fost utilizat de Eminescu tocmai pentru că *nu* trebuie să ne alcătuim nici un fel de imagine, oricît de vagă, a conținutului său. În fine, în v. 20 (ultimul) subst. *glas* a fost complet eliminat, fiind înlocuit prin terminul dinamic *batere*, la care s-a alăturat epitetul, cu sonoritate sugestivă, *blînda*.

Aceeași armonie sonoră o găsim în sonetul *Cînd însuși glasul*:

Cînd însuși glasul gîndurile tace
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii...

(v. 1—2)

Relevăm de la început faptul că Eminescu face deosebire între *glas* și *cînt*, primul însemnînd exprimarea gîndirii în desfășurarea ei discursivă, pe cînd

cel de-al doilea fiind expresia acelui insondabil domeniu sufletesc care nu poate fi închis în tiparele lumii reprezentărilor. De altfel, terminul *glas* fusese eliminat și din *Dorința*, cu toate că, în două poezii idilice, concepute în aceeași vreme, îl găsim întrebuințat cu înțelesul de melodie: *Să sărim în luntrea mică. — Îngînați de glas de ape (Lacul, 9—10)*; *Îngînat de glas de ape, — Cînt-un corn în depărtare (Povestea teiului*, 37—38*)*.

Pînă să ajungă însă la această clară distincție, Eminescu a făcut mai multe încercări neizbutite. Terminul esențial *cînt* apare în ms. V (Botez, p. 357): *Răpit de cîntul unei dulci evlavii*, după ce, în manuscrisele anterioare, notase *focul și avîntul*. Nici celalt termin esențial, *îngînă*, n-a fost găsit din capul locului. În aceleași variante manuscrise figurează: *Cuprins de focul...* (I), *Sunt dus de-avîntul...* (II, III). Numai cînd Eminescu și-a dat samă că evlavia, cu care învăluia amintirea iubirii apuse, era simțită ca o molcomă melodie interioară, a ales terminul *cînt*, asociindu-se imediat și verbul, atît de strîns legat de el, *îngînă*. Astfel s-a creat muzicalitatea expresivă a versului. Și aici, ca și în *Dorința*, nazalismul vocalei *î* accentuează impresia de cufundare în adîncul sufletului, acolo unde, în cazul de față, se păstrează numai esența pură a unei nostalgice adorații.

În *Povestea teiului*, *cornul* este „îngînat" de glasul apelor. Acestea, împreună, creează vraja care va prinde sufletul fetei, *înainte* de apariția tînărului. Blanca simte mai întîi un dor aprins și nelămurit fără ca să cunoască pe cel sortit să i-l împlinească.

În idila eminesciană, cîntecul cornului este iarăși un motiv dominant. «Cîntecul cornului este un motiv tipic al romantismului. Poeții l-au putut auzi în muzica lui Weber, în uvertura la „Freischütz", unde el alcătuiește unul din cele mai frumoase momente ale romantismului muzical. Dar ei l-au putut auzi răsunînd în depărtarea cîmpiilor sau din adîncul pădurilor, mai tare sau mai încet, așa cum l-a auzit nu numai Eminescu, dar și un Tieck, printre cei dîntîi, un Lenau, un Vigny și atîți alții. Sunetul lui pierdut, timbrul lui tulburător și cald, a atins o coardă consonantă în sufletul poeților romantici, orientați către tot ce este nelămurit și îndepărtat. Ecoul lui a trebuit prin urmare să răsune și în sufletul romanticului Eminescu și modelele nu i-au fost poate necesare. Nu i-a fost poate necesar un model, nici în felul în care face să urmeze cîntecului cornului, sonoritatea izvorului, brusc apărută îndată ce cel dîntîi încetează, ca, de pildă, la sfîrșitul bucății *Povestea teiului*» (Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, p. 93—94).

Sunetul cornului apare în trei poezii compuse în aceeași epocă: *Făt-Frumos din tei*, *Povestea teiului*, care nu-i de fapt decît forma definitivă a celei dîntîi, și *Peste vîrfuri*. În primele două, Făt-Frumos are flori de tei în păr și la șold un corn de argint. Asocierea aceasta nu-i întîmplătoare. Mirosul îmbătător al florilor de tei se îmbină cu sunetul vrăjit al cornului, după cum, mai departe, el se va îngîna cu murmurul apei.

În *Făt-Frumos din tei*, farmecul începe cu mireasma teiului și glasul izvorului:

În mijloc de codru-ajuns
Lîngă teiul nalt și vechi,
Unde-izvorul cel în vrajă
Sună dulce în urechi.

(v. 41—44)

Apoi răsare alături tînărul călare:

Și-ncepu încet să sune
Fermecat și dureros, —
Inima-i creștea de dorul
Al străinului frumos.

(v. 53—56)

În *Povestea teiului*, elementele naturii: florile de tei și izvorul, integrează înlăuntrul lor cîntecul cornului, care se apropie:

Îngînat de glas de ape
Cînt-un corn cu-nduioșare,
Tot mai tare și mai tare,
Mai aproape, mai aproape.

*

Iar izvorul prins de vrajă,
Răsărea, sunînd din valuri...

(v. 37—42)

Evident că în această a doua redacție, fuziunea acestor armonii este mai artistic realizată, pentru că ele sînt detașate de elementul uman. Sunetul cornului i farmecă sufletul fetei *înainte* ca ea să fi văzut pe tînăr. Se pare că acest cîntec, împreună cu celelalte din natură, au adus cu vraja lor pe Făt-Frumos. După ce iubiții dispar, răsună tot mai slab același cîntec, care de data aceasta, parcă-i însoțește în calea lor. *Permanent* rămîne doar murmurul izvorului, în vraja lui singulară.

În *Peste vîrfuri*, sunetul cornului răscolește mai din adînc sufletul poetului. Aici nu mai este acea îmbinare de amor și farmec al naturii ca în celelalte două poezii. Sentimentul de melancolie nu se mai asociază cu dorințele de împărtășire, trezite de armoniile îmbătătoare ale naturii. Aici dorul este mai profund. Farmecul potolit al cîntecului se adîncește într-un vag presentiment al liniștei veșnice, al morții:

Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună

*

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,

Sufletu-mi nemîngîiet
Îndulcind cu dor de moarte.

(v. 3—8)

Numai acest cîntec poate să aducă pacea morții în sufletul bîntuit de gînduri și patimi. De aceea poetul își încheie poezia cu nostalgica întrebare:

Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Dar, dacă, în cazul acesta, cornul singur trezește dorința de liniște a poetului, în celelalte el este „îngînat" de murmurul apei. După cum am văzut, în această tovărășie, apare el în *Povestea teiului*:

Îngînat de glas de ape
Cînt-un corn cu-nduioșare.

(v. 37—38)

Mai tîrziu, în strofa următoare, aflăm că acest glas este murmurul izvorului.

Observăm că, atunci cînd sunetul este perceput independent de imaginea vizuală, în care este cuprins tînărul Făt-Frumos, Eminescu întrebuințează terminul *apă*, în celelalte cazuri, *izvor*.

Prin caracterul ei fluid, apa sugerează mișcarea nepotolită, ale cărei elemente nu găsesc niciodată coeziunea interioară capabilă să-i dea o formă statornică. În zbuciumul ei, se pare că perpetuează în veșnicie acea inconsistență primordială de dinaintea Creației. Valurile mării, pornite din străfunduri, cuprind parcă dorul nelămurit de înălțare către liniștea eternă a cerului. Adîncimea-i, insondabilă pentru ochiul nostru, îi dă un caracter misterios, asemănător cu acel al sufletului omenesc. Întinderea ei dă perspectivă nemărginită acestui zbucium fără răgaz.

În stare liniștită, ea răsfrînge ca oglinda chipul lucrurilor din afară, alcătuind o lume a ei iluzorie.

În acest amestec de miraj și realitate, sufletul romantic găsește corelativul exterior al veșnicei sale năzuințe de a proiecta, idealizată, lumea reală în aceea a visului, sau de a încerca prelungirea acesteia în formele concrete ale vieții.

Nevoia de a da imaginei un contur mai stabil, în cadrul decorului idilic, face ca Eminescu să întrebuințeze terminii *gîrlă, izvor, rîu, mare, ocean*, disociind însă elementul conținut, atunci cînd crede că este necesar, ca să sporească potențialul sugestiv cuprins în terminul *apă*:

Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic,
Și-alc rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot...

(*Călin*, 1—3)

În genere, poetul își cheamă iubita în codru, la umbra teiului, care-și apleacă ramurile deasupra izvorului:

Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare pling în vale.

(*Floare albastră*, 17—18)

Vino-n codru, la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

(*Dorința*, 1—4)

Ne-om culca lîngă izvorul
Ce răsare sub un tei.

(*Povestea codrului*, 27—28)

Aceeași imagine, în ceea ce are ca mai esențial, se află și în *Povestea teiului*:

Dar prin codri ea pătrunde
Lîngă teiul vechi și sfînt,
Ce cu flori pînă-n pămînt
Un izvor vrăjit ascunde.

(v. 33—36)

În toate aceste poezii este notată, într-un fel sau altul, neliniștea apei chiar de la ivirea ei în lumea noastră. Izvorul, el însuși pare că simbolizează, în zbuciumul lui, chinul legat de individualizările în lumea fenomenelor ale acelui *noian intins de ape* din pacea adîncă, nestrăbătut de dorința de a trăi. În imaginea mai apropiată, din *Dorința*, i se vede *tremurul*, în cea mai depărtată, din *Floare albastră*, i se aude *plînsul*, iar în *Povestea teiului*, ființa lui este pătrunsă de *vraja* sub semnul căreia se pierd în lume și cei doi îndrăgostiți. Nu poate fi întîmplătoare nici asocierea izvorului cu teiul, primul însemnînd curgerea fără popas către neantul din care a ieșit, iar celălalt ușurînd calea spre liniștea neantului, prin puterea narcotică a mirosmei florilor sale. Amîndoi ne fac să dorim pacea veșnică. Încă de mult, din India budistă, contemplarea apei în curgerea ei a fost, pentru sufletele obosite, cel mai bun prilej de uitare a durerilor legate de conștiința iluzorie a existenței individuale.

Acum înțelegem de ce în somn, îndrăgostiții vor simți îngînarea cîntecului apei:

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratice izvoare,
Blînda batere de vînt.

(*Dorința*, 17—20)

Ca și impresia vizuală, cea auditivă are același efect odihnitor. Uneori Eminescu alege verbul *suna* pentru a reda armonia murmurului apei. Acest verb, cu toate că nu are un caracter prea pronunțat ono-

matopeic, este totuși întrebuințat pentru că impresia sunetului se obține prin introducerea în vers a unor cuvinte care, prin efectul lor acustic, îi mărește potențialul sonor. Astfel, în versul:

Unduioasa apă sune !

(*Lacul*, 16)

vocala **u** între cele două consonante **s** și **n**, de care este legată ideea sunetului, este repetată, în aceleași condiții, în cuvîntul lung *unduioasa*. Lungimea acestuia sugerează undele liniștite și largi ale apei, mersul lor domol și, în felul acesta, caracterul potolit al sunetului. Un efect asemănător îl produce și versul:

Apa sună somnoroasă

(*Freamăt de codru*, 8)

în care lungimea leneșă a epitetului produce aceeași impresie. Și de data aceasta, versul *sună* a fost *conștient* ales de Eminescu. În varianta ms. II încercase mai întâi *curge*, pe care însă l-a șters, înlocuindu-l cu cel aflat în textul definitiv (Botez, p. 358).

Lacul, — imagine miniaturală a mării — simbolizează și mai bine zbuciumul zădarnic al acelora care năzuiesc, însă nu pot ajunge la limanul veșnicei odihne. Undele lui se izbesc neputincioase de maluri, încercînd parcă să-și deschidă o cale spre același liman, pierzîndu-se în noianul mării. Apoi însușirea de a primi înlăuntru-i, reflectîndu-le, imaginile lumii exterioare, sporește impresia de *participare* a lui, la tot ceea ce frămîntă lumea fenomenelor, accentuîndu-i caracterul ei fluctuant și iluzoriu.

Această semnificație este cuprinsă, îndeosebi, în poezia *Lasă-ți lumea...* în care lacul nu servește numai ca simplu element decorativ în cadrul idilic:

Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l, îl străbate ;
El aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.

Tremurînd cu unde-n spume,
Între trestic le farmă
Și visînd o-ntreagă lume
Tot nu poate să adoarmă.

(v. 29—36)

Priveliștea lacului, care, în lumina ireală a lunii, se oferă atît de neașteptat îndrăgostiților, le dă, pentru o clipă, fiorul singurătății. Dar aceste două strofe depășesc cu mult rostul lor în economia generală a poeziei. Ele constituie o pauză între locul copilăresc al dragostei, cuprins în strofa anterioară, și fericirea liniștită a împărtășirii, din cele următoare.

Găsim aici, transpus în imagini sugestive, sentimentul dureros al solitudinii metafizice, creat de conștiința tot mai puternică a existenței individuale, opuse neantului. În chip obișnuit, apa, prin însușirea transparenței sale, își schimbă tonalitatea după aceea a mediului. În întunericul nopții, însă, razele lunii o detașează oarecum din umbra neagră a codrului. Și lacul este prins în mreaja înșelătoare a lunii și nu-și poate liniști undele cît timp razele îi pătrund adîncul. Dar această lumină, care-i trezește conștiința stingheră a propriei sale existențe, are un caracter iluzoriu, căci ea vine din astrul mort al nopții. Din cauza aceasta tot ce i se pare că trăiește aievea nu-i decît un „vis al neființei". Ca forță sugestivă, aceste două strofe sînt superioare, prin simplitatea lor versurilor retorice din *Scrisoarea I*, care cuprind aceeași idee:

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veșniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stingă, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel chimeric...

(v. 69—74)

Contemplarea luminii de lună răsfrîntă în lac ne smulge din înlănțuirea clipelor, ne adoarme conștiința existenții noastre limitate în vreme :

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.

(*O, rămîi*, 17—20)

Asocierea luminii cu apa are însă o semnificație mai adîncă în idila morții, așa cum aceasta se găsește în *Mai am un singur dor* :

Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.

(v. 7—8)

În varianta *Nu voi mormînt bogat*, viziunea este mai amplă :

Lucească cer senin
Eternelor ape,
Care din văi adînci
Se-nalță la maluri —
Cu brațe de valuri
S-or atîrna de stînci, —
Și murmură-ntr-una
Cînd spumegînd recad...

(v. 15—22)

Cu mici, însă semnificative deosebiri, aceleași imagini apar și în varianta *De-oi adormi...* Astfel epitetul *etern* este înlocuit prin *adînci* (v. 12), iar *văl* prin *dureri* (v. 13). Cum vedem, în cele trei redacții ale poeziei, terminul *apă*, în forma lui plurală, a primit trei epitete : *întinse, eterne* și *adînci*. Toate la un loc dau viziunea totală pe care a avut-o Eminescu, însă pe care n-a putut-o exprima decît fragmentar.

Văile din *Nu voi mormînt bogat* recheamă altă viziune eminesciană, anume pe aceea a chaosului din *Scrisoarea I* și *din Luceafărul* :

De atunci și pînă astăzi, colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute...
(v. 57—58)

Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă
(v. 115—116)

Și din a chaosului văi
Jur împrejur de sine
Vedea, ca-n ziua cea dintîi,
Cum izvorau lumine.
(v. 265—268)

Dacă ne amintim și de ipoteza structurii materiei, înainte de creația lumii : *Fu noian întins de apă ? (Scrisoarea I*, 45*)*, trebuie să vedem aici asimilarea, într-o imagine unitară, a elementelor prin care Eminescu a vrut să dea o semnificație integrală tabloului înfățișat în cele două variante ale poeziei *Mai am un singur dor*. *Apa*, prin cele trei atribute : *adînc, etern* și *întins*, înfățișează starea primordială, nestrăbătută încă de impulsul spre existențele mărginite ale vieții.

Valurile, avînd înțelesul unor *individualizări* ale materiei, constituie o pluritate de fragmente desprinse din marea unitate. Aici se găsește transpunerea pe plan fizic a concepției schopenhaueriene despre veșnica tendință spre lumea fenomenelor, mînată de voința de a trăi. Aceasta, la rîndul ei, este veșnic pătrunsă de nostalgia nelămurită a liniștii eterne. Valurile se atîrnă de stînci, năzuind către pacea luminoasă a cerului, dar recad în veșnicul lor zbucium.

Nu vrem să afirmăm cu siguranță că, aici, Eminescu *intenționat* a introdus un element simbolic. Observăm numai că terminii întrebuințați odată cu un

anumit sens, îl păstrează nealterat în conținutul lor și îmbogățesc imaginile nouă, în care se integrează, cu o semnificație mai adîncă decît cea obișnuită. Astfel, înlocuirea terminului *văi* prin *dureri (Care-n dureri adînci – Se-nalță la maluri)*. În varianta *De-oi adormi...*, arată clar că analogia despre care a fost vorba a stăruit totuși în mintea lui Eminescu, întrucît voința de a trăi este singura cauză a suferinților.

Suflul neodihnit, care împinge lumile către existența individuală, își găsește reprezentarea simbolică în ființa vîntului. Acesta creează zbuciumul apei, foșnetul frunzelor, căderea florilor. Și el, ca și apa, are aceeași inconsistență materială, aparține aceleeași lumi de iluzii, care „îngînă" veșnic gîndurile noastre tot atît de efemere și zădarnice :

De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile !

Ne-înțeles rămîne gîndul
Ce-ți străbate cîmpurile :
Zboară veșnic, îngînîndu-l,
Valurile, vînturile !

(Dintre sute de catarge)

ADDENDA

[Fragmente]

I

[...] În realitate, calificativul *sfînt* nu-i original, ci el vine tot din materialul oferit de poezia lui Eminescu. E drept că la Eminescu nu-l găsim atribuit iubirii pasionate, însă sentimentul care determină această asociere constituie o notă caracteristică psihologiei iubirii eminesciene. E destul să ne amintim versul din *Scrisoarea IV*:

Să sfinţeşti cu mii de lacrimi un instinct atît de van
Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an?

La Eminescu iubirea era veşnic asociată cu durerea. Dacă, după o anumită morală, — care a schimbat profund concepţia antică despre iubirea erotică, — sfîntă nu poate fi decît dragostea împărtăşită în dumnezeire, poeţii romantici au găsit în aceeaşi morală o posibilitate de justificare a pasiunii. Nu-i locul să discutăm pe larg întrucît această justificare este legitimă sau nu din punctul de vedere al ortodoxismului eticii creştine. Pe noi ne interesează sentimentul ca atare şi nu felul cum el îşi găseşte sprijin teoretic într-o concepţie filosofică. Din noua morală s-a înrădăcinat adînc ideea că *suferinţa sfinţeşte*. Ea singură poate „justifica" în sens moral şi existenţial năzuinţele noastre lumeşti. Desigur că aici avem de a face cu o disociere laică, întrucît, ca şi iubirea, numai suferinţa împărtăşită în dumnezeire poate avea valoare pentru mîntuire.

La Eminescu iubirea era sfîntă, pentru că era *sfințită* prin suferință. Ceea ce nu găsim în poezia lui Eminescu este, în realitate, calificativul *sfînt* atribuit iubirii *împărtășite*. Lucrul este de altminteri foarte explicabil, fiindcă Eminescu nici n-a cîntat acest sentiment al fericirii în iubire. Dar tocmai din cauza aceasta, epitetul *sfînt* are mult mai mare putere sugestivă în poezia lui Eminescu decît în versul citatal lui Popovici Bănățeanul. Cînd Eminescu spune: *Cînd dorul meu e-atît de* **sfînt** *– Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt... (Nu mă înțelegi)*, simțim că suferința cuprinsă în *dor* ridică sentimentul la înălțimi la care vremelnicia pasiunii omenești comune încetează. Este o trăire a sentimentului în profunditatea veșniciei. Dacă epitetul *sfînt* din versul lui Popovici Bănățeanul poate să capete adeziunea noastră estetică, aceasta se datorește faptului că păstrăm prezent în suflet tot conținutul afectiv pe care i l-a dat Eminescu. De altminteri, chiar pentru situația particulară înfățișată de Popovici, putem găsi corespondent la Eminescu. Într-adevăr, în poezia acestuia nu numai iubirea însoțită de suferință este *sfîntă*, ci și armonia întîlnită adesea în natură, vraja care ne dă putința să ne eliberăm din realitatea plină de contradicții. Eminescu spune iubitei: *Tu trebuia să te cuprinzi – De acel* **farmec** **sfînt** *– Și noaptea candelă s-aprinzi – – Iubirii pe pămînt (Pe lîngă plopii...)* Aici iubirea depășește circumstanțele trecătoare ale vieții, ea este considerată de esență divină și, în felul acesta, se cuvine să-i consacrăm un adevărat cult. Mai citățm cîteva locuri din Eminescu în care se găsește epitetul *sfînt* pentru o mai deplină lămurire: *De-aceea zilele îmi sînt – Pustii ca niște stepe, – Dar nopțile-s de-un farmec* **sfînt** *– Ce nu-l mai pot pricepe (Luceafărul), Dar prin codri ea pătrunde – Lîngă teiul vechi și* **sfînt** *(Povestea teiului), Cînd voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plîngi, – Din teiul* **sfînt** *și dulce o ramură să frîngi (O, mamă), Deasupra-mi teiul* **sfînt** *– Să-și scuture creanga (Mai am un singur dor), Sînt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece – Din ceasul* **sfînt** *în care ne-ntîlnim (Sînt ani), Și poate că nici este loc, – Pe-o lume de mizerii, – Pentr-un atît de* **sfînt** *noroc – Străbătător durerii! (S-a dus amorul).* [...].

II

[...] Primul care a încercat o „selectare" a fonetismelor caracteristice celor două graiuri, prin utilizarea lor paralelă, a fost M. Eminescu. În alegerea atît a fonetismelor cît și a terminilor dialectali, Eminescu era un eclectic, însă cu o naturală și explicabilă preferință pentru graiul moldovenesc, deoarece *acesta* constituia substanța intimă, care condiționa însuși procesul de creație [1]).

[1]) I. Slavici a notat în *Amintirile* sale din vremea cînd Eminescu studia la Viena, interesul tînărului poet pentru diferitele diferențieri fonetice ale graiurilor dacoromânești și posibilitățile lor în expresia poetică: „Eu rosteam la început vorbele cum se obișnuiește prin Podgoria de la Arad. Eminescu se enerva adeseori și zicea că-i sfarm timpanul, pocind vorbele... După părerea lui, cea mai dulce și mai bogată în sunete era rostirea moldovenească. Ea însă nu poate fi reprodusă prin literele pe care le avem. El stăruia dar pentru rostirea bucureșteană și îndeosebi pentru cea din mahalaua Lucacilor, care e mai simplă și poate fi fixată cu destulă preciziune. Îi plăcea însă tot ceea ce avea un caracter particular nu numai în rostire, ci și, în genere, în felul de a vorbi" (*Amintiri*, București, 1924, p. 40 — 41).

Eclectismul în materie de limbă, cu predominarea însă a graiului moldovenesc, a fost evidențiat printre alții de G. Ibrăileanu: „Emineseu vorbea limba din nordul Daciei. Dar nu era exclusivist. El și-a făurit limba din toate dialectele, întrebuințînd formele cerute de sonoritatea versului, indiferent: muntenești ori moldovenești. (Din faptul că limba literară nu era formată, el a scos cel puțin acest avantaj). Dar firește că mai ales moldovenești, fiind moldovean. Dacă ar fi fost muntean, cu siguranță că limba, într-o măsură cît de mică, i-ar fi condiționat însăși invenția. Versurile lui ar fi fost, în acea măsură, altfel din punct de vedere chiar al conținutului". *(Edițiile poeziilor lui Eminescu* în „Viața românească", 1929, nr. 5 — 6, p. 262*)*.

a. În poezia și proza lui Eminescu se găsesc cele două forme verbale *-iét* și *-iát*, care diferențiază atît de mult cele două graiuri. O analiză comparativă mai amănunțită a lor am făcut-o în studiul citat mai sus (p. 440, n. 2). La exemplele date acolo, mai adăugăm unul din poezia *Diana :*

Ah ! acum crengile le-ndoaie
Mînuțe albe de omăt,
O față dulce și bălaie,
Un trup înalt și **mlădiet.**

Întreaga siluetă a fetei, așa cum ea este ușor schițată, trezește un sentiment de caldă și discretă intimitate admirativă. În această atmosferă se poate integra și diminutivul *mînuță*, după cum ea *cere*, pentru a-și cristaliza armonic expresia poetică, și cuvîntul moldovenesc *omăt* și forma *mlădiet*. Aceeași impresie de ușoară și seniuă apariție ne-o lasă și tabloul aproape analog din nuvela *Sărmanul Dionis*, în care se află utilizat același fonetism moldovenesc : „Cu corpul înalt, *mlădiet*, albă ca argintul noaptea, trece Maria peste acel pod, împletindu-și părul, al cărui aur se strecoară prin mînuțele-i de ceară".

b. La fel, Eminescu a simțit nuanța care diferențiază cele două serii dialectale ale conjunctivului : *dea, ia, stea* față de formele moldovenești : *deie* (recte *dei*), *ieie* (*iei*), *steie* (*stei*).

Cînd conjunctivul are mai mult înțelesul imperativului, Eminescu întrebuințează fonetismul muntenesc, ca de ex. în poezia *Mai am un singur dor*, cu toate variantele sale :

Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar toamna glas să **dea**
Frunzișului veșted

În cazul de față singura dorință a poetului se concentrează în verbul *să dea*, care, prin însuși acest fapt

capătă o nuanță imperativă, reliefată și prin așezarea verbului în rimă.

Dar conștiința imposibilității ca o dorință să fie pe deplin realizată, este exprimată prin forma moldovenească :

Prea mult un înger mi-ai părut
Și prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să **steie.**

Aceeași imposibilitate apare și în *Freamăt de codru :*

Teiul vechi un ram întins-a
Ea să poală să-l îndoaie,
Ramul tînăr vînt să-și **deie**
Și de brațe-n sus s-o **ieie,**
Iară florile să ploaie
Peste dînsa.

Aici întrebuințarea formei moldovenești, ca expresie a unei dorințe himerice, își găsește explicația în contextul general al poeziei. Toate scenele idilice sînt simple reminiscențe, pe care poetul, prin glasul naturii, le vrea actualizate. Dar singur răspunde :

. . . „Pădure dragă,
Ea nu vine, nu mai vine" !

Apoi însuși jocul șăgalnic al crengii de tei cere ca expresie poetică un ritm ondulat, care nu s-ar fi obținut prin întrebuințarea formei muntenești, terminată în vocală accentuată. În amîndouă versurile care cuprind în rimă cele două forme verbale, accentele ritmice și psihologice cad pe determinantele *vînt* și *sus*. Acestea indică aspectele, iar mișcarea este sugerată de structura ritmică a versurilor, strîns legate între ele prin faptul că sfîrșitul celui dintîi nu imprimă o pauză, ci, prin silaba finală neaccentuată, face ușoară trecerea la cel următor.

Forma muntenească, devenită literară, este în schimb întrebuințată atunci cînd anumite acțiuni trecute sînt înfățișate ca prezente pentru a impresiona mai puternic pe cei care ascultă. Un asemenea procedeu se găsește în v. 89—90 din *Scrisoarea III*:

Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună
Să **dea** *piept cu uraganul ridicat de semilună.*

Dar atunci cînd acțiunile trecute sînt destul de cunoscute și cînd există doar dorința ca ele să fie reamintite, apare în forma verbului fonetismul moldovenesc:

La Nicopole văzut-ai cîte tabere s-au strîns
Ca să **steie** *înainte-mi ca și zidul neînvins.*

Actualizarea exprimată prin prezentele *stă* și *s-adună* din primul context *cere* forma mai energică, mai pregnantă *să dea*. Dar trecutul perfectiv *s-au strîns* din cel de al doilea se armonizează mai bine cu mold. să *steie*.

Curios, la prima vedere, apare fonetismul să *ieie* într-un vers în care vehemența sentimentului de revoltă și-ar fi găsit cea mai potrivită expresie în forma muntenească *să ia*:

Și această ciumă-n lume și aceste creaturi
Nici rușine n-au să ieie în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară...

În cazul de față însă, *nu* acțiunea verbului este aceea care poartă accentul psihologic, ci determinantele ei, condițiile în care ea se desfășoară, căci sentimentul de revoltă este provocat mai mult de *modalitatea* și *finalitatea* acțiunii decît de faptul în sine al existenței ei. Din cauza aceasta, reliefați sînt terminii *rușine*, *smintitele* și, în fine, ca punct culminant, *gloria*. Verbul, apoi, rămîne ca simplu element al unui complex lingvistic, în care, pierzîndu-și individualitatea înțelesului, el nu mai păstrează semnificația concretă inițială și, deci, este indiferent în structura ritmică a versului.

c. Fenomenul schimbării lui **e, i,** precedați de tot felul de consoane, în **ă, î,** care se petrece în modul cel mai consecvent în Moldova și cel mai puțin consecvent în Muntenia, este reprezentat pe o scară întinsă în limba poetică a lui Eminescu.

Preferința lui Eminescu pentru cele două vocale, atît de caracteristice limbii românești și, în special, graiului moldovenesc, ne-o mărturisește Slavici în *Amintiri*: „Ceea ce-i atingea plăcut urechea erau mai ales sunetele **ea, oa, ie, ă** și **î**". Lucrul acesta se explică nu numai prin faptul originii moldovenești a poetului, ci și prin aceea că Eminescu în chip *conștient* dădea întăietate acelui fonetism care putea să exprime mai bine ceea ce era mai specific în sensibilitatea sa romantică. Numai așa ne putem explica de ce Eminescu a înfrînt unele norme stabilite de tradiția limbii scrise, punînd în rime fonetisme moldovenești, care astăzi par asonanțe pentru cititorul nedeprins cu ele. De felul acestora sînt acele în care **e** final precedat de **s, ț, z,** a devenit **ă (i)**: *somnoroasă-sperioase (Freamăt de codru), brațe-dulceață (Povestea teiului), raze-încetează (Scrisoarea I)* pentru ca să dăm numai cîteva exemple, din multele care se pot scoate din poezia lui Eminescu.

Tot în cadrul acestei schimbări trebuie pusă și dispariția lui — **i** final după **ș, j, ț, z,** deoarece căderea lui — **i** s-a produs după ce se schimbase în **î.**

Fenomenul îl găsim foarte frecvent în poezia lui Eminescu și anume în rime. Dăm iarăși numai cîteva exemple: *roș-întunecoși (Scrisoarea I), vîrtej-viteji (Scrisoarea III), înghеț-dimineți (De cîte ori iubito), cazi-obraz (Dorința).*

Aceste „asonanțe" sînt foarte prețioase, deoarece ele dovedesc că fonetismele respective sînt *organice* în creația eminesciană, constituind o modalitate de

expresie, specifică temperamentului schizoid, atît de accentuat la acest poet.

Şi ele mai sînt preţioase, fiindcă sînt indicii sigure pentru a ne orienta în cazurile cînd cuvintele care cuprind fonetismele moldoveneşti nu mai apar în rime, sau cînd rima nu ne dă indicaţii precise *(sin* în rimă cu *senin* şi, în acelaşi timp, *susţin* (mold. *susţîn*) în rimă cu *mîn*[1]).

Astfel, dacă Eminescu întrebuinţează în rimă forma *singuri (Scrisoarea IV*, 81 — 82*)*, aceasta nu se datoreşte faptului că versul următor se termină cu *crînguri*:

Fantazie, fantazie... cînd suntem numai noi singuri
Ce ades mă porţi pe lacuri şi pe mare şi prin crînguri.

Starea de izolare, de „singurătate", atît de prielnică interiorizării, specifică temperamentului introvertit, constituie „dominanta" liricei eminesciene. Ea îşi găseşte cea mai pregnantă expresie verbală în fonetismele mai puţin ample, în vocalele „întunecate" **ă, î**, care parcă-i măresc potenţialul afectiv, caracteristic terminului. Moldovenescul *sîngur* este mai sugestiv decît corespondentul său muntenesc *singur* tocmai din cauza prezenţei vocalei **î**. Constatarea aceasta nu poate fi bănuită de subiectivism, întrucît „singurătatea", constituind un element esenţial în structura temperamentului introvertit, e natural ca fonetismul moldovenesc să sugereze şi prin sonoritatea sa conţinutul afectiv, să aibă, deci, mai multă expresivitate.

Trebuie să mai observăm că şi celelalte cuvinte din a doua parte a primului vers citat cuprind aceeaşi vocală *(cînd sîntem)*, iar rima *crînguri* măreşte şi mai mult potenţialul sugestiv al terminului dominant.

[1]) Dacă ortografia vremii cînd Eminescu şi-a publicat poeziile sale ar fi avut semn special pentru **î**, desigur că toată această discuţie ar fi fost inutilă!

Cazuri similare se găsesc în *Freamăt de codru* (v. 43 — — 47) şi în *Luceafărul* (v. 394 — 397). În toate aceste versuri prezenţa formei moldoveneşti nu poate fi pusă la îndoială. Ea este cerută *nu* atît de rimă, de care este doar reliefată, cît mai ales de expresia temperamentală specifică.

Mai grea este analiza versurilor, în care terminul nu mai are sprijinul rimei, pentru că bănuiala de subiectivism în alegerea unuia sau altuia din cele două fonetisme, nu poate fi atît de uşor înlăturată. Totuşi, pornind de la constatările făcute mai sus, putem să afirmăm, prin analogie, că în poeziile în care domină un anumit cadru de intimitate, de izolare, forma moldovenească are prioritatea[1]).

Astfel în *Departe sînt de tine*:

Departe **sînt** *de tine şi* **singur lîngă** *foc...*

Am subliniat terminii care cuprind aceeaşi sonoritate şi care poartă şi accentele ritmice, pentru a evidenţia că lui Eminescu i-a stăruit, ca o adevărată obsesie, aceste sonorităţi. Nazalismul întunecat din *sînt* şi *lîngă* măresc şi mai mult expresivitatea mol-

[1]) Soluţia excluderii fonetismului *sîngur*, înlocuit prin forma literară *singur*, din cuprinsul versurilor, precum şi a păstrării lui numai în rimă, ca o concesie făcută lui Eminescu, pentru a nu se altera prea mult perfecţiunea formală a versurilor prin „asonante", a fost respinsă de G. Ibrăileanu, care, totuşi, susţinea unificarea limbii „în direcţia formei literare, la care, fără îndoială tindea Eminescu". *(Prefaţa* la *Poezii*, ed. Ciornei, Bucureşti, s.a., p. 18). Astfel Ibrăileanu este de părere că *generalizarea* moldovenismelor care apar în rimă este necesară, deoarece, altminteri, ar rezulta „pentru cetitor că Eminescu pune în rimă moldovenisme nu pentru că lui îi sînt *naturale*, ci pentru că e la strîmtoare. Şi astfel Eminescu iese înjosit". *(Ediţiile poeziilor* lui *Eminescu* în „Viaţa românească", 1929, 5 — 6, p. 262*)*. Totuşi nici această soluţie nu poate fi acceptată din cauza exclusivismului ei. Chiar după constatările lui Ibrăileanu, Eminescu era un „eclectic", întrebuinţînd cînd o formă cînd alta, după criterii de expresivitate fonetică, după cum tendinţele temperamentale se îndreptau către unul sau altul din cele două tipuri opuse.

dovenismului *sîngur*[1]). Este un vers, asemănător din punctul acesta de vedere, cu acel citat mai sus în *Scrisoarea IV*, în care forma *sîngur* este, în *orice caz*, cerută de rima *crînguri*.

Această observație este valabilă și pentru versul 18 din aceeași poezie:

Voi fi **bătrîn** *și* **singur**, *vei fi murit de mult.*

Și aici, *sîngur* își găsește sprijin sonor în terminul *bătrîn*, după cum însăși singurătatea este mai intens simțită la bătrînețe.

Aceeași armonie sonoră, în care domină vocalele închise nazale și care dă o și mai mare expresivitate sentimentului de izolare, se găsește în v. 13 din poezia *De cîte ori iubito...*

Din ce în ce mai **sîngur** *mă-ntunec și* **îngheț**.

Este poate și mai greu de precizat cazurile în care Eminescu întrebuințează forma literară. Căci de o generalizare a uneia sau alteia credem că nu poate fi vorba.

Poate că atunci cînd terminul are altă accepție decît aceea a unei dorințe de izolare, adică atunci cînd conținutul său este golit de o tendință afectivă, Eminescu să fi adoptat forma indiferentă din punctul de vedere al expresiei temperamentale.

Astfel, în *Rugăciunea unui dac*, în care *singur* are altă semnificație decît aceea constatată pînă acum, Eminescu poate să fi întrebuințat forma literară:

Pe-atunci erai Tu singur...

*

El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii...

[1]) Nu credem că mai este nevoie să demonstrăm că Eminescu întrebuința *sînt* nu *sunt*, cea din urmă formă fiind o simplă obișnuință ortografică. Rimele de tipul: *pămînt-sînt* (*Despărțire*, 23, 24, *Strigoii*, 8 — 9 etc.), arată cu evidență că Eminescu respecta uzul limbii vorbite.

Cu același înțeles, sinonim cu terminul *unic*, apare și în *Despărțire*, unde, trebuie să bănuim cu certitudine, prezența fonetismului muntenesc:

Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.

Același fonetism există probabil în versurile descriptive, în care nu domină tonul de intimitate, ci unul mai mult retoric:

Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri...

Tot forma literară poate figura și într-un vers cu caracter mai mult narativ:

Zîmbiră între dînșii bătrînii tăi prietini
Și singuri ne lăsară...

(Strigoii)

Fonetismul muntenesc se mai găsește cu multă probabilitate în forma substantivală, atunci cînd terminul indică doar înțelesul general, în conținutul căruia nu se găsesc elemente luate din experiența personală:

Dar un luceafăr răsărit
Din liniștea uitării
Dă orizon nemărginit
Singurătății *mării.*

(Luceafărul)

Ochii mei-nălțam visători la steaua
Singurălății

(Odă)

Tonul grav al acestor versuri, în acord cu sentimentul adînc al vastității lumii, face ca terminul să aibă un fonetism mai străin de limbajul familiar. Credem că, în toate aceste cazuri, Eminescu a preferat forma literară, mai puțin intimă, mai puțin obișnuită

La fel și singurătatea tainică a morții provoacă același sentiment grav, a cărei expresie poetică cere același fonetism literar:

Ci eu voi fi pămînt
În **singurătate-***mi*
(Mai am un singur dor)

Pentru forma dialectală *sîmt* pledează rima *strîm t* din *Lasă-ți lumea...*:

Printre crengi scînteie stele
Farmec dînd cărării strîmte,
Și afară doar de ele
Nime-n lume nu ne sîmte.

Unii editori, însă, adoptă fonetismul literar *simte* rimîndu-l cu atît de neobișnuitul *strimte*, poate și din cauza aceleiași rime din ultima strofă a poeziei *Lucefărul*, în care mold. *sîmte* într-adevăr ar fi în dezacord cu tonul general al versurilor:

Trăind în cercul vostru strimt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece

Desigur că, în acest context, fonetismul dialectal *sîmt*, sugerînd o interiorizare prea legată de experiența comună, nu se poate integra în atmosfera solemnă, în care Hyperion își rostește, sentențios și distant, răspunsul la chemarea Cătălinei.

Dar între aceste două contexte nu există nici un fel de analogie, care să ne oblige la adoptarea aceleiași forme. Cadrului de izolare idilică din *Lasă-ți lumea...* i se accentuează și mai mult intimitatea pentru împărtășirea sentimentului, prin cele două fonetisme din rimă: *strîmte-sîmte*.

Sînt puține și incerte cazurile în care Eminescu, întrebuințînd verbul *simt*, sau infinitivul substantival

simțire, să ne fi dat un cît de slab indiciu că ar fi adoptat fonetismul moldovenesc.

Poate din cauza aceasta, editorii au ezitat să introducă moldovenescul *sîmte* în strofa discutată din *Lasă-ți lumea*. Dealtminteri Eminescu evită întrebuințarea terminilor proprii, care numesc funcția sensibilității, și aceasta cu atît mai mult în poeziile lirice, unde conținutul afectiv, specific momentului, stă pe primul plan. Terminii respectivi, păstrînd un caracter de generalitate, sînt indiferenți din punctul de vedere al expresiei poetice.

În toate aceste cazuri forma literară are prioritatea: *Iară noi? Noi epigonii?...* **Simțiri** *reci, harfe zdrobite (Epigonii); Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează, — Ce tablourile minte, ce* **simțirea** *simulează* (ibid.). *Filosof de-aș fi —* **simțirea-***mi ar fi vecinic la aman (Cugetările Sărmanului Dionis); Că chinul și durerea* **simțirea-***mi a-mpietrit-o (Rugăciunea unui dac); Acea tainică* **simțire** *care doarme-n a ta arfă... (Scrisoarea II); Cu ridicula-ți* **simțire** *tu la poarta ei să degeri (Scrisoarea IV).*

Chiar cînd verbul este la un mod personal, însă include o experiență prea generală, forma este aceea a limbii literare: *Că ceea ce nu e, nu* **simte** *dureri... (Mortua est).*

La fel, sîntem îndreptățiți să bănuim prezența aceleiași forme în versurile din *Strigoii* în care verbul respectiv exprimă nu numai realitatea unei senzații, lipsită de corelativul afectiv: *La blînda ta mustrare* **simt** *glasul cum îmi seacă... Își* **simte** *gîtu-atuncea cuprins de brațe reci,... Pe pieptul gol el* **simte** *un lung sărut de ghiață... Ei* **simt** *c-a lor vorbire-i mai slabă...* Tot așa în *Rugăciunea unui dac*: *Să* **simt** *că de suflarea-ți, suflarea mea se curmă...* Apoi în *Scrisoarea III*: *Iar din inima lui* **simte** *un copac cum răsare.*

În toate aceste cazuri, atmosfera dominantă nu poate integra decît fonetismul literar. Trecerea către cel mai bogat în conținutul afectiv se face prin acele

imponderabile nuanțe, care nu atîrnă atîta de valoarea strictă a terminilor întrebuințați, cît mai ales de *participarea subiectivă* mai intensă. Astfel, dacă în v. 253 din *Strigoii* există fără îndoială fonetismul *simt*, în schimb în v. 13 din *Cînd însuși glasul : Să* **simt** *fiorii strîngerii în brațe...* am putea presupune că, sub forma ortografică uniformizată *simt*, se ascunde fonetismul moldovenesc.

Dacă pentru ceilalți termini, atunci cînd fonetismul lor nu este sprijinit de rimă (și uneori și în cazul acesta), era îndoială dacă avem a face cu cel muntenesc sau cu cel propriu graiului moldovenesc, în ceea ce privește însă pe *stînge*, există destule dovezi că Eminescu adoptase în chip consecvent forma dialectală, chiar atunci cînd verbul are un înțeles figurat, îndepărtat uneori de expresia specifică temperamentului său.

La 26 de contexte avem 5 rime, desigur puține, însă care conțin destule nuanțe de înțeles ca să putem conchide că Eminescu generalizase fonetismul graiului moldovenesc : *sting-plîng (Mortua est !), stînge-plînge (Călin), plîns-stîns (Scrisoarea IV), stîngă-plîngă (Cînd amintirile), crîng-stîng (Stelele-n cer).*

Verbul cu înțelesul primitiv și concret se află într-un vers din *Noaptea :*

Luminarea-i **stinsă-***n casă... Somnu-i cald, molatic, lin.*

Nazalismul „întunecat" care domină în prima parte a versului este și mai accentuat dacă introducem fonetismul moldovenesc și la sfîrșitul cuvintelor terminate în **ă :**

Lumînarea-i stînsă-n casă...[1])

Așa trebuie să-i fi sunat lui Eminescu această parte a versului, în acord cu întreaga atmosferă de interiorizare, în expresia căreia verbul *stînge* are, ca mai în toate cazurile asemănătoare, pe lîngă înțelesul propriu, și o valoare simbolică. Odată cu *stîngerea* luminării, dispare și contactul cu realitatea exterioară și, astfel, sufletul descătușat din înlănțuirea fenomenelor, pierde conștiința propriei sale existențe individuale, *„stîngîndu-se"* în lumea somnului :

... somnu-i cald, molatic, lin

Terminii determinanți : *cald, molatic, lin* exprimă analitic ceea ce este mai propriu, ca modalitate funcțională, temperamentului introvertit. În cazul de față ei nu fac altceva decît să precizeze verbal starea psihică sugerată în prima parte a versului.

Aceeași atmosferă apare și în *Cugetările Sărmanului Dionis*, iar elementul dominant își găsește expresia tot în fonetismul moldovenesc :

Îi ! că în clondir se **stinge** *căpețelul de lumină ...*

Apoi în *Scrisoarea I :*

Între ziduri, printre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină **liniștita** *ei splendoare !*
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate ;
Amorțită *li-i durerea,* **le simțim ca-n vis pe toate,**
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după **stînsul luminării...**

Am citat un pasaj mai lung pentru a sublinia terminii care, analogi celor din *Noaptea*, exprimă aceeași stare de astenie. Și aici amănuntul : *stînsul luminării* are valoare simbolică. Lumina lunei estompează contururile și crează iluzia îndepărtării tuturor lucrurilor într-o perspectivă difuză. Adîncirea în lumea interioară, contemplația senină nu se pot exprima decît în terminii subliniați și în sonorități lipsite de amplitudinea sau „ascuțimea" celora din graiul muntenesc. Iar, pen-

1) Prin â reprezentăm vocala specială, între ă și î, de la sfîrșitul cuvintelor așa cum ea se aude în graiul moldovenesc.

tru a relua discuția făcută cînd a fost vorba de fonetismul verbului *simți*, e foarte probabil că, în cazul de față, Eminescu să fi adoptat forma graiului său, *sîmțim*, pentru ca armonia sonoră să nu cuprindă nici o notă distonantă.

În poezia lui Eminescu, de înțelesul propriu al verbului se leagă ideea de extincție a lumii, a cărei realitate obiectivă nu este decît produsul unei iluzii, dăinuind atîta timp cît îi dă viață *lumina* (termin metaforic pentru conștiința individuală). Și, în felul acesta, între *stingere, întuneric, moarte* se stabilește o strînsă corelație de la cauză la efect:

Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel într-a veșniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-a stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel chimeric.

Dar această corelație apropie și acustic terminii între ei, utilizîndu-li-se sonoritățile, care, întîmplător sau nu, provoacă aceeași impresie. Astfel nazalismul „întunecat" al cuvîntului *întuneric* îi mărește, parcă, potențialul sugestiv și este firesc, deci, ca pentru noi, să nu existe o mai bună expresie sonoră a înțelesului respectiv decît aceasta. Același nazalism *trebuie* să fie accentuat și în corelativul *stinge*. În chipul acesta, fonetismul din graiul moldovenesc devine mai expresiv decît acela impus limbii literare. Să se observe că, în versurile citate mai sus, dominanta sonoră este creată de nazalismul: *noapte pururea adîncă*, în care ultimul cuvînt, pe lîngă adaosul înțelesului propriu, mărește și impresia de întuneric, provocată de subst. *noapte*. Epitetul *adîncă* este reliefat sonor în rimă de adv. *încă*, a cărui poziție ritmică finală nu are alt rost decît ca să scoată în evidență nazalismul. Apoi, în versul unde apare verbul *stinge*, se observă aceeași dominantă sonoră: se *stinge*... ca o *umbră-n întuneric*.

Nu urmărim să facem analiza comparativă a tuturor cazurilor în care Eminescu a utilizat paralel seriile de fonetisme din cele două graiuri. Analiza integrală va figura, dacă împrejurările ne vor îngădui, într-un studiu special, consacrat limbii lui Eminescu. În cadrul restrîns și, oarecum, rezumativ al notelor de față, am voit numai să evidențiem felul cum expresivitatea graiului moldovenesc a fost pusă în valoare, în ceea ce are ea mai caracteristic, de un poet al cărui temperament, atît de bine conturat, poate fi socotit ca reprezentativ pentru o întreagă colectivitate etnică [...]

[M. Eminescu[1]]

Ar fi natural ca, după apariția a numeroase ediții îngrijite de autentici specialiști, — dintre care unii au rămas în istoria noastră literară prin atîtea studii clasice, consacrate operei lui Eminescu, ediția de față să se mărginească la o simplă reproducere a textelor, *definitiv fixate* de critica anterioară.

Din nefericire însă, nici pînă în momentul de față nu s-a stabilit o înțelegere unanimă în ceea ce privește varietatea, în aparență contradictorie, a formelor lingvistice pe care le prezintă manuscriptele poetului.

Multora, această varietate li s-a părut un adevărat „haos", în care nu este posibilă întrezărirea unui fir conducător. «Pe vremea cînd scria Eminescu, limba literară nu era încă formată. În lupta lui cu materialul lingvistic, Eminescu întrebuința pentru același cuvînt forme diferite : cînd forma populară, cînd cea literarizată în diferite feluri... Pe de altă parte, cum și „Convorbirile literare", — indiferent de manuscrisele autorilor, — întrebuințau la întîmplare forme variate pentru același cuvînt, este imposibil de știut cu preciziune unde a întrebuințat Eminescu însuși o formă sau alta. Căci, dacă ne-am fi condus după manuscrisele lui, rezultatul ar fi fost același, deoarece Eminescu varia forma aceluiași cuvînt de la o redactare la alta, iar ultimul manuscris, cel dat la tipografie, nu mai există» (G. Ibrăileanu, *Prefața* la *Poezii*, ed. Ciornei, București, s.a., pag. 18).

---

1) Introducere la ediția M. Eminescu, *Poezii*, Iași, 1943.

Criticii literari au preconizat și pus în aplicare în edițiile lor soluții opuse :

1. *Respectarea în totul a limbii lui Eminescu, păstrînd toată diversitatea formelor, așa cum acestea apar în manuscriptele poetului.* „Copiind exact izvoarele..., am introdus două feluri de schimbări : le-am transcris toate în actuala ortografie a Academiei române și am introdus limba scrisă a lui Eminescu. Pentru a putea stabili această limbă, am urmărit în manuscrise și am scos în fișe toate cuvintele pe care Eminescu le scrie altfel decît „Convorbirile", deoarece le și pronunța altfel. Numai cînd totalitatea exemplelor dovedea adevărata pronunțare a lui Eminescu, mi-am permis să înlocuiesc formele din „Convorbiri"... Eminescu, ca de altminteri toți scriitorii români pînă în ziua de astăzi, nu are consecvență în formele pe care le întrebuințează... Nici „Convorbirile literare" nu sînt mai consecvente și de multe ori forma din revistă nu se potrivește cu cea din manuscrise ; am lăsat toate aceste neconsecvențe, necrezînd că am dreptul să-i uniformizez limba". (Constantin Botez, *Lămuriri* la *Poezii*, ed. Cultura Națională, București, 1933, p. VIII, IX — X).

Crezînd că respectă *limba* lui Eminescu, de foarte multe ori C. Botez a respectat *ortografia* acestuia ... : «verbele *a remănea* și *a resări*, cu toate formele și derivatele lor, foarte des întrebuințate, sunt scrise, în covîrșitoarea majoritate a cazurilor, cu *re* — și numai de vreo două ori îi scapă forme cu **ră** —, care-i trădează pronunțarea. Le considera prin urmare ca forme literare și le-am introdus pretutindenea. Tot așa verbul *a resuna* e scris pretutindeni cu **re** — și în manuscrise și în „Convorbiri", și l-am lăsat astfel». (*ibid.*, p. X).

Dar, dacă în cazurile citate mai sus, scrupulozitatea lui C. Botez este cu totul gratuită și, deci, poate fi ușor corectată, în alte cazuri ea a constituit *o soluție* pentru a pune în acord pronunțarea reală cu sistemul ortografic. Evident că și de data aceasta soluția propusă este cel puțin parțială.

Astfel, „Convorbirile literare", ca și întregul sistem ortografic al timpului, nu aveau semn special pentru vocala î. Așa, de pildă, un cuvînt ca *singur* îl găsim transcris ca atare, neputînd hotărî dacă Eminescu adoptase *pretutindeni* forma literară, sau păstrase, *uneori*, pe aceea a graiului său moldovenesc: *sînguri*. Rima *crînguri — sînguri* (ortografiat *singuri*) din *Freamăt de codru* (43, 48), *Scrisoarea IV* (81), *Luceafărul* (333 — 336), ne face să avem certitudinea că, *măcar* în cazurile acestea, Eminescu întrebuințează forma dialectală. C. Botez însă, contrar normei enunțate, „uniformizează" transcrierea *singur*. Astfel, rime perfecte devin simple asonanțe, din prea mare grijă de a respecta „limba" lui Eminescu! Și trebuie să adăugăm că C. Botez tocmai pentru a evita asonanțele adoptă forma *sin (sîn)* care apare în rimă cu *susțin (Împărat și proletar*, 42*)*, *senin (Luceafărul*, 337, 340*)*, etc. „S-ar putea obiecta că Eminescu se mulțumea adesea numai cu asonanțe, mai ales că găsim și rimele *păgîn-bătrîn-sîn* de două ori în *Strigoii*, 92 — 94 și 292 — 294". Dar C. Botez respinge acest argument „pentru că ar trebui atunci admise prea multe asonanțe și tocmai în perioada cînd Eminescu ajunsese stăpîn pe formă". (*ibid.*, p. IX).

Observăm că nu trebuie să modificăm o rostire *naturală*, pentru a înlătura o asonanță și a face, astfel, o rimă perfectă *(sin-senin)*. Eminescu are multe asonanțe, pentru că ceea ce-l deosebește de poeții cu rime perfecte e faptul că, la el *expresivitatea* rimei are mai multă importanță decît perfecțiunea ei formală. Nu vrem să spunem că pe Eminescu nu-l interesa forma poeziilor sale. În versurile scrise la maturitatea talentului, de foarte multe ori amîndouă aceste cerințe ideale se realizează în chipul cel mai desăvîrșit. Dar Eminescu se lupta din greu cu limba și iarăși, de foarte multe ori, era nevoit să recurgă la simple asonanțe. Niciodată însă el nu sacrifica expresivitatea unei rime de dragul perfecțiunii.

Mai sînt și alte aparente asonanțe pentru cetitorul muntean, — rime perfecte pentru cel moldovean:

a. — **se — să** *(pleloase-întunecoasă, Scrisoarea III*, 137 — 138 etc.*)*.

b. — **și, ji, ți, zi-ș, j, ț, z** *(roș-cuvioși, Făt-Frumos..*, 58 — 60; *coji-răboj, Scrisoarea I*, 25 — 26; *colț-bolți, Călin*, 7, 8; *zaplaz-azi, Pe aceeași ulicioară*, 6, 8 etc.).

În felul acesta, editorii din această categorie, nevoiți să respecte o ortografie care, de fapt, oglindește pronunțarea muntenească, devenită literară, păstrează pretutindeni pe — **i** final, schimbînd astfel rime perfecte, din punct de vedere al graiului moldovenesc, în asonanțe. Voind apoi să transcrie *limba* lui Eminescu, transcriu exact forme ca *ride* ca să creeze rime perfecte, care însă nu-și găsesc nici un sprijin în vreo rostire dialectală. În chipul acesta, pentru cetitorul neprevenit, felul cum Eminescu utiliza diferitele forme ale limbii românești apare ca foarte bizar. Astfel, el recurge la fonetisme inexistente, — socotite însă ca *literare*, — ca să-și creeze rime perfecte *(ridă-ucidă)* și, în același timp, are o mulțime de asonanțe, pentru că întrebuințează prea mult rostirea sa moldovenească!

Ca să fie în totul consecvenți, editorii ar fi trebuit să renunțe la transcrierea lui — **i** final și în rimă și în corpul versului (așa cum au procedat cu *sin* și *ridă*) și, în chipul acesta, ar fi respectat *limba* lui Eminescu, evitînd și aparentele asonanțe provocate de rostirea dialectală din Moldova. Dar, dacă o asemenea transcriere este imposibilă, cu alte cuvinte: dacă este cu neputință să respectăm *ortografic* aceste moldovenisme, atît de caracteristice creației eminesciene, apare ca fără sens scrupulozitatea cu care se păstrează formele *ridă, sin, zimbet!* [1]).

---

1) Și totuși, o asemenea transcriere, în care rimele moldovenești apar în forma lor fonetică, se găsește în ediția lui N. Iorga, *Poeziile lui Mihail Eminescu*, București 1922. Astfel, în *Făt-Frumos din tei: roș-cuvioși; Pe aceeași ulicioară* și *zaplaz-azi* etc.

Trebuie, totuși, să recunoaștem un mare merit editorilor din această categorie: *Transcriind cu atenție textele eminesciene, ei au păstrat toate formele organice, în care intră și acele moldovenești (ceriu, către, pin, pintre...)*

2. *Unificarea limbii în direcția formei literare.* Soluția a fost argumentată de *G. Ibrăileanu* și a fost primită, în parte, și de alți editori.

Printre aceștia cel mai intransigent pare a fi *D. R. Mazilu*: „În loc de a unifica sau reconstitui limba literară a lui Eminescu de la 1883, socotim că natura operei ne impune să nu încercăm realizări filologice, să nu transformăm adică *mijlocul* în scop, ci să prezentăm poema [*Luceafărul*] în forma în care poeții de azi își tipăresc operele lor. Pentru editarea unui poet modern, care a scris într-o limbă întrebuințată curent nu se poate proceda ca pentru autorii vechi, care au scris într-o limbă arhaică sau într-o limbă moartă, ce se învață acum numai în școli" (*Luceafărul lui Eminescu*, București, 1937, p. 56).

În sprijinul soluției sale, D. R. Mazilu aduce argumentul lui *Perpessicius* din critica ediției lui C. Botez: „A-l îmbrobodi în scutecele ortografice, de tranziție, ale epocii lui, înseamnă a-l sufoca. Dacă ar fi trăit cum era singur, cînd calcula pe o pagină de manuscris, 78 de ani, („atîta am să trăiesc, bătrînul meu tot astfel") și ar fi veghiat între 1920 și 1927 la tipărirea operelor lui complete, îl vedeți adoptînd sistemul ortografic al lui Constantin Botez?" (Recenzie în „Cuvîntul", X, Nr. 3071, 12 nov. 1933, la D. R. Mazilu, *op. cit.*, p. 56).

Dar Perpessicius vorbește despre *ortografia* întrebuințată de C. Botez! Evident că nimeni nu poate aproba excesul „filologic" al fostului profesor ieșan, după cum puțini, – credem, – împărtășesc punctul de vedere exclusivist al lui D. R. Mazilu! *Una* este să înlături curiozitățile ortografice ale vremii în care scria Eminescu și *altceva* e să-i respecți formele *organice* ale

limbii, pe care în chip conștient și *artistic* le-a întrebuințat în poezia sa! *Remînea, resuna* din ed. Botez sînt norme ortografice, astăzi perimate, însă *ceriu* (cer, subst.) în rimă cu *ceri* (verb) este formă vie în limbă și nu avem dreptul să o eliminăm, numai pentru că astăzi ea nu mai apare în operele poetice.

Ce s-ar fi întîmplat dacă Eminescu ar fi ajuns să-și îngrijească singur ediția între anii 1920 – 1927, nu putem ști, iar discuția în sensul acesta trebuie să aibă soarta tuturor acelor controverse care încep cu *dacă*. Știm însă, sau, mai bine, ar trebui să știm, cum a scris Eminescu în epoca sa. Această cercetare ar da rezultate *sigure* și ne-ar înfățișa una din cele mai interesante munci pentru a da valoare artistică limbii românești în toată bogata ei varietate dialectală. Dealtminteri chiar *G. Ibrăileanu* cu fina sa intuiție și-a dat samă de acest lucru: „Eminescu vorbea limba din nordul Daciei. Dar nu era exclusivist. El și-a făurit limba din toate dialectele, întrebuințînd formele cerute de sonoritatea versului, indiferent: muntenești ori moldovenești. (Din faptul că limba literară nu era formată, el a scos cel puțin acest avantaj). Dar firește că mai ales moldovenești, fiind moldovan. Dacă ar fi fost muntean, cu siguranță că limba, într-o măsură cît de mică, i-ar fi condiționat însăși invenția. Versurile lui ar fi fost, în acea măsură, altfel din punct de vedere chiar al conținutului", (*Edițiile poeziilor lui Eminescu*, „Viața rom.", 1929, nr. 5 – 6, p. 262).

* * *

În ultima vreme se afirmă cu hotărîre restabilirea formelor eminesciene, între care cele moldovenești predomină: „...modificările de forme arhaice, aranjarea conflictului de interese dintre ortografie și ortoepie, tendința purificării sau unificării limbii, înlocuirea termenilor, fie bisericești, fie de laborator intern cu alții literari, statornica preocupare de a suprima idiomul moldovenesc și a instaura pe cel muntean, – toate

aceste maniere se îndepărtează de criteriile științifice, deoarece ele înlătură atmosfera, îl desprind din epocă și-l mută pe poet dintr-o provincie într-alta. *Ori Eminescu și Creangă sunt mai întîi ai Moldovei, apoi ai românismului și în cele din urmă ai lumii* [1]). Numai ortografia trebuie primenită necontenit, dar cu • strictă delimitare între ea și ortoepie. Formele moldovenești, toate, dar absolut toate, din opera lui Eminescu, trăiesc în toată Moldova, în toată Basarabia, în toată Bucovina ; dacă ar fi murit chiar acolo — și cuvintele mor într-o formă sau alta — și nici chiar atunci n-ar fi îngăduit să se schimbe formal sau noțional din ce-au simțit, gîndit și scris Alecsandri, Creangă, Eminescu. Și cu atît mai puțin cînd de secole idiomul moldovenesc nu-și schimbă haina... Cu ce drept și mai ales care este cîștigul pentru ceea ce înțelegem bogăție a unei limbi, expresivitate, colorit, dublete ș.a., dacă textele lui Eminescu se vîră în cămașa de forță a unor reguli gramaticale efemere ?" (I. E. Torouțiu, *Ediții critice Eminescu*, „Convorbiri literare", LXXIV, nr. 2, febr. 1941, p. 244 — 245).

Într-un mai vechi studiu, *Forme dialectale în poezia lui Eminescu* (Extras din „Buletinul de Filologie română" — Iași, III, 1936), am încercat să arăt **funcția artistică** pe care o au unele forme moldovenești în creația eminesciană. Voi extrage cîteva observații :

Procedeul acesta de a crea o atmosferă unitară prin armonia termenilor este întrebuințat în chipul cel mai consecvent de Eminescu. Astfel în versurile 201 — 202 din *Călin*, găsim rima *omăt-tămîiet*, în care cuvîntul moldovenesc *omăt* se armonizează cu forma moldovenească *tămîiet*. Trebuie să mai remarcăm faptul că aici avem a face cu un pasaj pur descriptiv, în care cuvîntul *omăt* ne sugerează, prin sonoritatea lui atît de deosebită de aceea a sinonimului *zăpadă*, moliciunea și fluiditatea peisajului schițat în versurile :

1) Subliniat de noi.

Acolo, lîngă izvoară, iarba pare de omăt,
Flori albastre tremur-ude în văzduhul tămîiet.

La aceste două elemente dialectale se mai adaugă și pluralul moldovenesc *izvoară*, pe care *intenționat* l-a întrebuințat *aici* Eminescu. Cîteva versuri mai la vale revin însă la forma literară *izvoare* (v. 206).

Aceeași impresie, provocată de același procedeu de a utiliza forme moldovenești, ne-o fac și versurile 26 — 28 din *Diana* :

Ah ! acum crengile le-ndoaie
Mînuțe albe de **omăt,**
O față dulce și bălaie,
Un trup înalt și **mlădiet.**

Forma moldovenească — *iét* pentru — *iát* o mai găsim și în *Cugetările sărmanului Dionis*, în care domină tonul familiar : *O motani fără de suflet ! — La zgîriet el v-a dat ghiară.*

Aici ca se armonizează cu termeni și expresii, care nu pot figura decît în limbajul de toate zilele : *haram — De-al tău suflet motănime...* Forma literară e mai rece, mai solemnă, mai puțin intimă, pe cînd cea dialectală este mai aptă să exprime nota de subiectivism.

Oricît de mare ar fi osîrdia editorilor din categoria a doua de a „literariza" limba lui Eminescu, lucrul aceasta nu va reuși niciodată ! Formele citate se păstrează cu consecvență în toate edițiile și numai pe alocurea se schimbă structura fonetică a unui dublet sau a unei forme, dar și aceasta în paguba perfectei unități a creației eminesciene. Din nenorocire, chiar textul „C. I." [1]) are asemenea îndrăzneli. Astfel în Călin, 31, moldovenescul *vrîstă* este înlocuit prin *vîrstă*. Și așa a trecut în majoritatea edițiilor, măcar că, în mod

1) Întrebuințăm această prescurtare pentru „Convorbiri literare".

consecvent, Eminescu scrie *vrîstă*. (Perpessicius, *M. Eminescu*, Opere I, București 1939, p. 402, 410). Chiar Perpessicius n-a ținut samă de forma caracteristică lui Eminescu și a adoptat pe aceea din „Conv. lit."

În ediția de față, am căutat pe cît ne-a stat în putință, să nu ne abatem din calea pe care a mers creația lui Eminescu. Am păstrat formele moldovenești, cîte se află în textul „C.l." și în variantele din manuscriptele poetului. Pe *toate* le-am considerat ca elemente specifice creației, care, deci, nu pot fi îndepărtate.

Spațiul limitat al acestei introduceri nu ne îngăduie să facem o amănunțită analiză a funcției lor artistice. O asemenea cercetare ar constitui mai degrabă obiectul unui studiu mai întins, care, nădăjduim, nu va întîrzia să apară.

Ne mărginim deocamdată să dăm cîteva exemple, alese dintre formele care au suferit mai mult din cauza tendinței de „literarizare" a limbii eminesciene.

a. Apar uneori în rime fonetisme moldovenești a căror generalizare a crezut-o necesară chiar *G. Ibrăileanu*, fiindcă, altminteri, ar rezulta „pentru cetitor că Eminescu pune în rimă moldovenisme, nu pentru că lui îi sunt *naturale*, ci pentru că e la strîmtoare. Și astfel Eminescu iese înjosit" *(Edițiile poeziilor lui Eminescu*, „Viața rom." 1929, 5 – 6, p. 262*)*.

În categoria acestora intră *stinge* (mold. *stînge*), care apare în rimă cu *plînge (Mortua est !*, v. 63 – 64*)*.

Se pune însă întrebarea dacă *pretutindeni* Eminescu a întrebuințat fonetismul moldovenesc sau dacă, mai degrabă, l-a variat cu cel devenit literar, *stinge*.

Ortografia nu ne poate da nici un fel de indicație, fiindcă ea nu avea semn special pentru **î**.

Desigur însă, că pentru Eminescu, fonetismul *stînge* era mai bogat în conținut decît acel străin graiului său. Se cuvine o cercetare atentă a contextelor în care apare acest termen. Dar, oricît de *atenți* am fi, rezultatul ar suferi din cauza subiectivismului, *fatal* unor asemenea concluzii.

Am încercat totuși o astfel de restabilire a fonetismului moldovenesc.

În *Mortua est !*, în care găsim rima *stîng-plîng*, apare și în cuprinsul versului 39 verbul în discuție:

Cînd sorii se **sting** *și cînd stelele pică...*

În cazul acesta am adoptat fonetismul moldovenesc, singurul care poate crea armonia sonoră a versului *(Cînd-stîng-cînd...)* Nazalismul „întunecat", din cauza repetării term. *cînd*, este accentuat de *stîng*, verbul căpătînd astfel o mai mare forță sugestivă.

La fel în *Noaptea* (v. 4):

Lumînarea-i **stinsă-n** *casă...*

Atmosfera de intimitate este accentuată prin aceeași dominare a nazalismului vocalei **î**, mai ales cînd versul este rostit de un moldovean. În cazul acesta — **ă** final din *stînsă* devine și el *î*.

În schimb am păstrat fonetismul *stins* în *Epigonii* (v. 29):

Palid **stinge** *- Alexandrescu sînta candelă-a speranței...*

Înțelesul figurat al verbului, tonul declamator al versului, nu cer o mărire o potențialului afectiv prin întrebuințarea formei dialectale.

Toate aceste interpretări nu pot fi înțelese, — sau, mai bine, *simțite*, — decît de acei care vorbesc graiul lui Eminescu. Și poate și aceștia vor fi avînd unele rezerve. Iată cum, din cauza nenorocitei ortografii a vremii, nu vom ști niciodată în chip absolut sigur cînd întrebuința Eminescu o formă sau alta. *În orice caz*, fonetismul moldovenesc *trebuie* să aibă precădere față de acel impus de limba literară.

b. *pin-prin, pintre-printre*

Eminescu întrebuințează amîndouă serii de forme. Preferă însă pe cele moldovenești, atunci cînd vrea să

evite duritatea consonantică, provocată de grupele: **pr-, -tr-**.

Astfel în *Melancolie*, versul 19 apare în „C.l .“ :

Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul.

Variantele din manuscripte ne dezvăluie însă toată truda poetului de a grada impresia, care trebuie să culmineze în țiuitul vîntului, printr-o artistică distribuire a grupelor consonantice. Lucrul acesta n-a fost ținut în samă de corectorii de la „C.l.“.

În ms. 2254, 65 v – 69 (schița dramatică *Mira*, Perpessicius, p. 372, Botez, p. 305), găsim :

Și **prin ferestre** *sparte, ca* **printre** *ochi de nori...*

după ce, într-un ms. anterior (2257, 163 v., Perpessicius, *ibid.*, Aparat, Botez, *ibid.*) scrisese : *pintre.*

Ulterior versul a suferit schimbări, care l-au apropiat tot mai mult de forma definitivă :

Ms. 2259, 244 (Perpessicius, p. 377) :

Și **pin ferestre** *sparte,* **pin** *uși țiuie vîntul*

Iar în ms. 2276 bis, 21, 21 v., 22 (Perpessicius, p. 380), versul a căpătat forma definitivă :

Și **prin ferestre** *sparte,* **pin** *uși țiuie vîntul*

În prima parte a versului, Eminescu a revenit la forma *prin* din prima redactare, iar în cea de a doua a păstrat pe aceea a graiului său : *pin.* Variantele citate arată lămurit că această deosebită alegere n-a fost întîmplătoare, după cum nu întîmplării se datorește revenirea la pluralul nemoldovenesc : *ferestre.*

Mai întîi, trebuie să domine impresia puternică a distrugerii, sugerată prin grupele consonantice : **pr-, -tr-** *(prin ferestre)* și aceea a spațiului gol, sugerată prin termenul *sparte*, în care vocala „deschisă“ **á** are tocmai rostul acesta. Apoi impresia se schimbă. Acum domină sentimentul pustiirii, provocat de țiuitul vîntului. Locul principal trebuie să-l ocupe vocala **i**, care, prin repetarea ei, accentuează caracteristica sonoră a termenului principal : *țiuie.* Iată de ce Eminescu a ales forma mold. *pin (pin uși țiuie...)*

În ediția de față, am restituit forma din ms.

La fel, a utilizat forma moldovenească în *Mortua est ! :*

Suind palid suflet a norilor schele
Pin *ploaie de raze, ninsoare de stele.*

(v. 11–12)

În cazul de față, stridența lui *prin* ar fi bruscat impresia de fluiditate a imaginii.

Aceeași observație este valabilă și pentru versul 17:

Văd sufletu-ți candid **pin** *spațiu cum trece...*

în care, dacă „literarizăm“ prepoziția, căpătăm, și din cauza grupului **tr-** din *trece*, impresia unui *efort*, ceea ce ar creea o gravă discordanță.

Dar Eminescu recurge la forma *prin*, atunci cînd vrea să contureze mai *plastic* imaginea :

Să treci tu **prin** *ele, o sfîntă regină,*
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
În haină albastră stropită cu aur,
Pe fruntea ta pală cunună de laur.

(v. 29–32)

Trebuie să mai observăm că aici „trecerea“ nu mai este obiectul unei pure contemplații ca în versul 17, citat mai sus, ci ea exprimă mai mult *dorința* poetului de a-și vedea iubita străbătînd închipuitele sfere paradisiace.

Imaginile pline de fast decorativ cer mai multă stridență sonoră în expresia lor lingvistică și, în cazurile acestea, Eminescu întrebuințează forma *prin :*

Prin *ferestrele arcate, după geamuri, tremur numa*
Lungi perdele încrețite care scînteie ca bruma.

(*Scrisoarea IV*, 5–6).

Forma moldovenească *pintre* este des întrebuințată în poema *Călin* :

Ci **prin** *flori întreţesute,* **pintre** *gratii luna moale*
Sfiicioasă şi smerită şi-au vărsat razele sale.

Am subliniat şi prep. *prin* pentru a scoate în evidenţă felul cum Eminescu a reuşit să reliefeze sonoritatea epitetului *întreţesute*, care constituie elementul dominant al imaginii. Dar, dacă în partea a doua a versului ar fi întrebuinţat forma *printre*, ar fi creat *o duritate* accentuată de grupul **gr-** din *gratii* şi, astfel, s-ar fi alterat impresia de *moliciune*, atît de minunat sugerată în aceste versuri.

În sensul acesta, se cuvine o restituire a versului 180 :

O beşică-n loc de sticlă e intinsă-n ferăstruie,
Pintre care trece-o dungă mohorîtă şi gălbuie.

Variantele ms. 2283, 23 – 32, 2262, 105 – 109 (Perpessicius, p. 405, 418) dau numai forma *pintre*.

Acelaşi procedeu în v. 204 :

Pare-că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,
Ce suspină **pintre** *ramuri cu a glasului lor vrajă.*

O expresivă varietate în utilizarea celor două serii de prepoziţii se găseşte în *Melancolie* :

Părea că **pintre** *nouri s-a fost deschis o poartă,*
Prin *care trece albă regina nopţii moartă.*
O dormi, o dormi în pace **pintre** *făclii o mie...*

Forma *pintre* din v. 1, prin lipsa ei de stridenţă, deplasează atenţia de la actul dinamic al făuririi tabloului către contemplaţia lui. În schimb forma *prin* din v. 2 *deschide* o perspectivă vastă trecerii solemne a lunei. Revenirea la *pintre* (v. 3) restabileşte aspectul static al imaginei în liniştea lui mortuară.

Aceeaşi varietate în *Scrisoarea IV*, v. 117 – 120 :

Ce ? Cînd luna se strecoară **pintre** *nouri,* **prin** *pustii,*
Tu cu lumea ta de gînduri după ea să te ataşi ?
Să aluneci pe polciul de pe ulicele ninse,
Să priveşti **prin** *lucii geamuri la luminile aprinse...*

Forma „atenuată" *pintre* sporeşte impresia lăsată de înţelesul propriu al verbului *strecoară*. *Prin pustii* accentuează sugestiv sensul simbolic al termenului. Aceeaşi formă în v. 120 exprimă *insistenţa* cu care privirea caută să pătrundă „prin lucii geamuri", prin repetarea grupului consonantic **pr-** (*priveşti* **prin**), mărind astfel potenţialul expresiv al verbului.

O analiză complectă şi mai puţin fugitivă a tuturor locurilor unde Eminescu întrebuinţează cele două serii de prepoziţii ar convinge pe toţi că, şi în aspectul acesta, el nu tindea spre formele *prin-printre*, considerate astăzi ca singurele „literare".

* * *

„Moldovenismul" lui Eminescu nu se reduce numai la unele fonetisme, termini sau forme gramaticale, uşor de substituit. El intră ca element structural şi determinant în însuşi procesul de creaţie artistică.

Vorbirea domoală a moldovenilor, cu lipsa ei de ostentaţie sonoră, dezvăluie acel suflet înclinat spre contemplaţie, spre visare. Romantismul eminescian este original şi autentic tocmai în acest aspect. Poezia idilică, intimă şi discretă, cu ritmul ei interiorizat, – lipsit de retorismul de mai tîrziu al *Scrisorilor*, – – cu totul detaşată din clipele vieţii reale, constituie partea cea mai specifică şi, deci, mai valabilă a operei eminesciene.

La Iaşi a găsit Eminescu cea mai prielnică atmosferă a creaţiei poetice.

În liniştea bibliotecii, aduna cu răbdare vechi manuscripte, în care se descifra tot mai mult trecutul. În

intimitatea caldă a odăii, la „masa de brad", în nopțile lungi de iarnă, amintirile se îngînau cu țîrîitul monoton al grierilor și se înșiruiau în ritmul potolit al versului. Vara, în cerdacul căsuței lui Creangă din valea Țicăului, aștepta în tăcere răsărirea luceafărului de după dealurile domol înclinate, năzuind către pacea adîncă a cerului înstelat. Toamna, în rătăcirile lui cu nedespărțitul prietin Creangă, își deschidea taina sufletului, ascunsă multora și sortită a fi neînțeleasă de mulți. Ulițele singuratice erau făcute parcă anume ca să le străjuiască visarea. Nimeni nu le stînjenea zborul gîndurilor, pentru că, în orașul cu viața închisă în fundurile grădinilor cu zaplazuri înalte, nici o privire nu căuta pe atunci să scormonească rosturile unor vieți care, poate, ieșeau din făgașul traiului comun.

În viziunea lui Eminescu, Iașul cu toată tihna lui patriarhală, încremenită, apărea ca realizarea unitară și definitivă a tuturor posibilităților de viață autentică a unei lumi, care nu poate și nu trebuie să sufere nici o schimbare.

În felul acesta, trecutul se continua neștirbit în lumea prezentului, căci *timpul* fusese învins de putința unei pure contemplații, nestînjenită de schimbările iluzorii ale *vremii*. Numai la Iași, Eminescu a putut *să simtă* evidența a ceea ce i se părea atît de apropiat de sufletul său în filosofia kantiană: *lipsa de realitate obiectivă a timpului*. Aici el a avut puternica senzație că putem depăși, prin forțe magice, strictul determinism al fenomenelor în fatala lor succesiune, pentru a putea trăi, în *prezent*, viețile trecutului și ale viitorului. Numai la Iași, Eminescu a putut să realizeze jocul vrăjit al visului cu lumea concretă, al trecutului cu prezentul, în nuvela sa *Sărmanul Dionis*. Cele două realități, atît de separate în conștiința comună, nu mai apăreau astfel într-o lume în care ele se îmbinau atît de armonic.

Cutare casă, umbrită de pomii în floare, putea adăposti și farmecul dragostei de acum a poetului și

pe aceea a călugărului *Dan* din vremea lui Alexandru cel Bun. Iar Eminescu le trăia laolaltă pe amîndouă, fiindcă avea *sentimentul adînc al permanenței unei vieți în veșnic aceleași forme*. Decorul de la începutul poeziei *Pe aceeași ulicioară*, în care se află întreaga atmosferă romantică a Iașului de totdeauna, se regăsește în nuvela *Sărmanul Dionis*. Și în Iașul străvechi, călugărul *Dan* bătea „același drum" spre *aceeași* casă a iubitei, iar „pe marginea uliței, deasupra zaplazurilor, atîrnau cîte o jumătate din ramurile arborilor grădinilor", la fel ca în decorul din poezia *Pe aceeași ulicioară*...

Mai tîrziu, la București, Eminescu nu a mai găsit aceeași atmosferă. Acolo lupta era îndîrjită și necruțătoare. Lumea se îngrămădea nesățioasă pentru o fericire vremelnică, — ceea ce lui Eminescu i se părea atît de zădarnic. El a fost însă nevoit să ia *atitudine* și de aceea creația sa poetică nu mai este pătrunsă de acea senină melancolie a contemplației. Versurile din *Scrisori* închid elemente exagerat decorative, pentru a contrasta mai puternic cu prezentul foarte puțin poetic. Armonia interioară se rupe și acum poetul, în lungi perioade retorice, aruncă invective acelora pe care îi socotea vinovați de năpraznica și lipsita de sens transformare a societății noastre. Iar cînd se coboară în propriul său suflet, nu mai găsește liniștea de odinioară, ci chinul unui zbucium prevestitor al sfîrșitului tragic.

Creația lui Eminescu nu poate fi desprinsă din climatul moldovenesc. Ea are rădăcini adînci în sufletul a cărui expresie artistică o constituie *graiul* provinciei, așa cum acesta se găsește în poezia lui.